Kunstgeographie

Versuch einer Grundlegung

Inaugural-Dissertation

zur

Erlangung der Doktorwürde

der

Philosophischen Fakultät der

Rheinischen Friedrich-Wilhelms-Universität

zu Bonn

vorgelegt von

Paul Pieper

aus Detmold

1936

Druck: Triltsch & Huther, Berlin O 27

Berichterstatter:

Geh. Regierungsrat Prof. Dr. Paul Clemen

Als Dissertation erscheint mit Genehmigung der Fakultät nur der erste „grundsätzliche" Teil. Die ganze Arbeit erscheint gleichzeitig in den „Neuen Deutschen Forschungen" (Verlag Junker u. Dünnhaupt).

Herrn Geh. Regierungsrat

Prof. Dr. Paul Clemen

in Verehrung und Dankbarkeit
gewidmet.

Vorwort

Den ersten Keim zu den folgenden Untersuchungen legten Bemerkungen Herrn Prof. A. S t a n g e s in seiner Vorlesung über „Deutsche Malerei der Gotik" (München WS. 1932/33). Eine erste Gestalt fanden diese Anregungen in einem Referat über „Aufgaben einer kunstgeographischen Betrachtung Deutschlands", das im Geographischen Seminar Herrn Prof. L. W a i b e l s gehalten wurde (Bonn WS. 1933/34).[1] Beiden Herren sei an dieser Stelle herzlich gedankt. Gefördert wurde die Arbeit durch viele Gespräche mit Kunsthistorikern, Historikern und Geographen. Vor allem aber stand mein hochverehrter Lehrer Herr Geheimrat Prof. Dr. Paul C l e m e n mir jederzeit helfend und ratend zur Seite. Ihm zu danken ist mir eine schöne Pflicht.

---

[1]) Erschienen im Geographischen Anzeiger. 1934. Heft 18. S. 422 ff.

Inhalt

Vorbemerkung

Wenn in dieser Arbeit eine geographische, also räumliche Betrachtung der Kunst vertreten und in ihren Möglichkeiten, Schwierigkeiten, Gefahren untersucht werden soll, so muß gleich im Anfang der Versuchscharakter des Unternehmens eindringlich betont werden.

Die Grundsätze des ersten Teils, die sich dem Verfasser aus der Durcharbeitung eines kleinen Ausschnitts der deutschen Kunst und in Auseinandersetzung mit benachbarten wissenschaftlichen Disziplinen ergaben, können zunächst nur für dieses Gebiet Geltung beanspruchen. Andere Zeiten, andere Räume und vor allem andere Kunstgattungen werden, wenn sie kunstgeographisch untersucht sind, zu abweichenden, vielleicht zu widersprechenden Grundsätzen und Methoden führen. Die wichtigste Korrektur erwartet der Verfasser von der Architekturgeographie, deren Probleme völlig andere Wege als Plastik und Malerei notwendig machen.

So mag diese Arbeit als ein Versuch genommen werden, dessen Fragwürdigkeit und Ungelöstheit nur durch weitere Forschungen geklärt werden kann.

Die Richtungen der Kunstgeographie

Eine Kunstgeschichte „der deutschen Stämme und Landschaften" hat noch niemand zu schreiben unternommen. Georg Dehios „Geschichte der deutschen Kunst" ist wohl auf das Deutsche, aber nicht auf das Landschaftliche in der Kunst gerichtet. In einer Besprechung Dehios[1]) hat Paul Clemen Sonderuntersuchungen für die Entwicklung der einzelnen Stammesgebiete gefordert. Auch der neue, sehr ertragreiche Versuch Bruno E. Werners auf einem kurzen Gang durch ihre Glanzzeiten „Das bleibende Gesicht der deutschen Kunst"[2]) aufzuzeigen, beschränkt sich auf das „Deutsche" und schließt die Sonderungen innerhalb des deutschen Raumes bewußt aus.

Ehe ich meinen eigenen Versuch entwickle, den Grund zu legen für eine räumliche Betrachtung der deutschen Kunst, müssen die bisherigen Ansätze geprüft werden, die unter dem Namen „Kunstgeographie" sich in die Wissenschaft eingeführt haben. Es ist bezeichnend für die Entwicklung eines neuen Bereichs wissenschaftlichen Fragens, daß die Richtungen der Kunstgeographie, die man feststellen kann, völlig getrennt voneinander marschieren, fast ohne einander zu kennen, jedenfalls ohne auch nur zu versuchen, zu einer höheren Einheit zu gelangen.

Die Prägung des Begriffs Kunstgeographie ist ein Verdienst des weitschauenden Geographen Hugo Hassinger. In einem grundsätzlichen Auffsatz über „Aufgaben der Städtekunde"[3]) fordert er Untersuchungen über „Entstehung, Entwicklung und räumliche Verbreitung der Formen des deutschen Stadthauses". Er sah schon damals sehr klar die Schwierigkeiten, die der Erforschung des Bürgerhauses entgegenstehen, und zeigte Wege, die zum Teil auch heute noch Geltung haben. Gegen die Beschränkung auf das

---

1) Ztschr. f. Denkmalpflege. I. 1926. S. 8.

2) Berlin 1934.

3) Petermanns Mitt. 1910. II. S. 289 ff.

künstlerisch hervorragende Prachthaus, das eine „Ausnahmeerscheinung bildet und überdies nicht immer bodenständig ist", stellte er die „landschaftsweise" Festlegung von typischen, beherrschenden Hausformen als kunstgeographische Aufgabe auf.

Allerdings war er noch in dem Irrtum befangen, die großen landschaftlichen Typen des Bauernhauses seien im engeren und eigentlichen Sinne bodenständig und an Klima und Baumaterial gebunden, während das Bürgerhaus, je mehr es sich von diesen Typen entferne, um so eher in überlandschaftliche Kunstbeziehungen, also den „Zeitstil" verflochten sei. Die Grundlage für diesen Irrtum bildete die alte Auffassung von dem Herauswachsen der bürgerlichen Bevölkerung aus der bäuerlichen, die inzwischen durch die neuere stadt- und wirtschaftsgeographische Forschung widerlegt ist. Heute kann man wohl sagen, daß, so wie die Stadt in der großen Mehrzahl der Fälle durch Gründung, als eine neugesetzte Form entstand, auch die Typen des Bürgerhauses grundsätzlich vom Bauernhaus zu trennen sind und in ihrer selbständigen Auseinandersetzung mit den Zeitstilen einer eigenen Gesetzlichkeit folgen.

Hassinger war sich darüber klar, daß vor der Aufstellung großer Typen und Entwicklungslinien eine Aufnahme des vorhandenen Materials in seiner räumlichen Verbreitung geleistet werden müsse. Er blieb nicht bei der Forderung stehen, sondern führte sie im „Kunsthistorischen Atlas Wiens"[4]) für seine Heimatstadt durch. Sehr bemerkenswert und für die methodische Klarheit des Verfassers sprechend, daß er sein Unternehmen der exakten Aufnahme sämtlicher Häuser der Millionenstadt nach Stilperioden nicht ein kunstgeographisches, sondern ein kunsttopographisches nannte. Er trennte damit bewußt die Aufnahme und Sichtung des Materials von der eigentlichen kunstgeographischen Aufgabe der D e u t u n g der Differenzierung von großen landschaftlichen Typen.

Nachdem in den letzten Jahrzehnten durch Monographien über einzelne Städte wie durch weiterblickende Untersuchungen das deutsche Bürgerhaus in großer Überschau zu erkennen war, konnte A. G r i s e b a c h es wagen, ein erstes zusammenfassendes Bild der Gliederung des Materials zu entwerfen. Er nennt sein Buch „Die alte deutsche Stadt in ihrer S t a m m e s e i g e n-

[4]) Öst. Kunsttopographie. Bd. 15. Wien 1916.

art"[5]) und führt damit zum ersten Mal das Prinzip räumlicher, landschaftlicher Gliederung eines Bereichs der deutschen Kunst in die Wissenschaft ein. „Stammeseigenart" bedeutet dabei für ihn nicht das starre Stammesschema einer Geschichtsbetrachtung, die ohne Bedenken Verhältnisse einer mythischen Urzeit für das heutige Bild des deutschen Menschen verantwortlich machen will, sondern eine aus dem Stoff und dem heutigen Bild sich ergebende Aufteilung in nicht ganz fest zu begrenzende Räume. Entscheidend für uns ist, daß er nicht bei der Feststellung von formalen Gegensätzen und Eigenarten stehen bleibt, sondern mit aller Vorsicht die Vielfalt der deutschen Menschen als letzten Grund durchspüren läßt. Was Grisebach für das Gepräge der Stadt im Ganzen und vor allem das einzelne Haus, seinen Baustoff und Aufbau, seine Körperlichkeit und seinen Zierat aufzuzeigen unternimmt, soll in meinem Versuch auf das Gesamtgebiet der deutschen Kunst übertragen werden.

Neben der stadtgeographischen muß noch eine zweite Richtung der Kunstgeographie kurz besprochen werden, die allerdings mit der in dieser Arbeit vertretenen kaum Berührungspunkte hat. Man kann sie die „makroskopische" nennen. Die unter sich durchaus nicht übereinstimmenden Vertreter dieser Gruppe sind dadurch verbunden, daß sie auf Anregungen Friedrich Ratzels, des Begründers der modernen Anthropogeographie fußen. Ratzels Grundgedanke: den bedingenden Einwirkungen der Erde und ihrer Gliederung auf das Wesen und Werden der Völker und Kulturen nachzuspüren, sei durch ein Zitat aus seinem Hauptwerk deutlich gemacht: „In der Entwicklung der Völker sehen wir Erdräume, die in der unablässigen Bewegung das Bild der Ruhe oder wenigstens des Zurruhekommens darbieten, während andere der Sitz der Unsicherheit, der Unruhe, des in beständiger Verschiebung Begriffenseins sind. Besonders bei Völkern, die über ein weites verschieden gestaltetes Land oder über Inseln sich ausbreiten und sich gemäß innerer und äußerer Verschiedenheiten ausbilden, sehen wir wie natürliche Gliederungen und Umrandungen der Wohnsitze diesen Prozeß begünstigten, die Masse teilten und gewissermaßen die Gefäße zu ihrer ruhigen Auskristallisierung bereit hielten."[6])

Die Aufgabe der Kunstgeographie ist es, die Gesetze, durch die Ratzel Boden und geschichtliches Schicksal verflechten will,

[5]) Berlin 1930.

[6]) Anthropogeographie. I. 3. Stuttgart 1909. S. 127 f.

auch in der Kunst nachzuweisen. So hat Kurt Gerstenberg die verbindende Macht der Meere und die trennende Wirkung der Flüsse für die Kunst zu erweisen unternommen.[7] Es ist klar, daß mit solchen Allgemeinheiten erst sehr wenig gesagt ist, denn Flüsse haben ebenso oft verbindend wie trennend gewirkt. Der Rhein ist nur ganz im Anfang unserer Geschichte eine kulturelle Grenze. Auch die gegensätzliche Wirkung von Gebirge und Ebene besagt alles und nichts zugleich.

Die Einwirkung, die Gerstenberg dem morphologischen Aufbau Europas auf das dauernde Wesen der Kunst, die dort entstand, zuschreibt, und die er in fünf Zonen von Nordwesten nach Südosten feststellen will, mag richtig sein, aber sie ist in dieser allgemeinen Fassung kein fruchtbarer Ansatz zu einer Methode, auf den es uns ankommt.[8] Die Ausschaltung des Menschen und der Kultur, auf die eine solche unmittelbare Verknüpfung von Erde und Kunst hinausläuft, läßt sich nur in einem ganz makroskopischen Bild vertreten.

Zu einem geschlossenen Weltbild hat J. Strzygowski die Gedanken Ratzels ausgebaut und den Gedanken einer Kunstgeographie als Grundlage der Kunstwissenschaft mehrfach vertreten: „Die am meisten ausschlaggebenden Grundlagen der Kunst sind die einfachen geographischen, also die Voraussetzungen der Erde."[9] Die Voraussetzungen dieses Weltbildes können hier nicht geprüft werden. Für uns genügt, daß diese Gedanken sich nur in interkontinentalen, Völker und Kulturen übergreifenden Zusammenhängen als fruchtbar erweisen können.[10]

Strzygowskis Forderung nach Ausbreitungskarten der künstlerischen Werkstoffe[11] wurde von J. Ponten[12] aufgenommen und zu der sehr gefährlichen Kausalität von Baustoff und künstle-

---

[7] Ideen zu einer Kunstgeographie Europas. Lpz. 1922, S. 5 ff.

[8] Vgl. dazu meinen Aufsatz „Aufgaben einer kunstgeographischen Betrachtung Deutschlands" im Geogr. Anz., 1934, S. 428 f.

[9] „Vergleichende Kunstforschung auf geograph. Grundlage" = Mitt. d. geogr. Ges. Wien 61. 1918. S. 26.

[10] Eine kritische Auseinandersetzung mit Strzygowskis Thesen unternimmt die Arbeit von F. W. Deichmann: Versuch einer Darstellung der Grundrisse und Typen der Kirchen in frühchristlicher und byzantinischer Zeit im Morgenlande auf kunstgeographischer Grundlage. Diss. Halle 1934 (ungedruckt. Freundliche Mitt. d. Verf.).

[11] a.a.O., S. 35.

[12] Petermanns Mitt., 1920, S. 89 f.

rischer Form erweitert.[13]) Der gestaltende Mensch wird damit zum dienenden Glied in einer Kausalkette. Aber eben dieser gestaltende Mensch, der schöpferisch die Artung des Stoffs nach sehr verschiedener Richtung zu wenden vermag, ist primär vor allen Gegebenheiten der Erde. Damit soll nicht geleugnet werden, daß Verbreitungskarten der landschaftlichen Materialien eine wichtige Voraussetzung der Architekturgeographie sein könnten, aber man glaube doch nicht, mehr als die allgemeinsten Grundlagen damit erfaßt zu haben. Der Schluß vom Stoff auf die Form täuscht — wie sich immer wieder zeigt, wenn die gleichen Baustoffe von verschiedenartigen Menschen zu ganz gegensätzlichen Gestaltungen geführt werden. B. Brandt hat die Anregungen Pontens in ein festes System gebracht und Baustoffbezirke mit Formbezirken verkoppeln wollen.[14])

Eine fruchtbare Weiterbildung der Gedanken Strzygowskis scheint mir allein in Untersuchungen H. Glücks vorzuliegen, dessen „Grundlagen einer Kunstgeographie" aber, soviel ich feststellen konnte, nie erschienen sind.[15]) Seine Gedanken, die nicht unmittelbar von der Erde, sondern von den großen Kulturen ausgehen, mögen an einem Aufsatz über das „kunstgeographische Bild Europas am Ende des Mittelalters"[16]) kurz gezeigt werden. Glück stellt in einer Karte die Verbreitung der großen von Kulturen getragenen Kunstströme: nordische Gotik, islamische Südkunst und ihre Auseinandersetzung mit den Resten der antiken Mittelmeerkultur dar und versucht daraus das notwendige Entstehen eines neuen Stiles: der Renaissance im Raume der dichtesten Durchdringung: Italien abzuleiten. Für das Durchsetzen eines Gebietes mit einem Stil von den führenden Werken bis in die Kleinleistungen führt er den Begriff des „Schichte"-Bildens ein, der sich auch für unsere Untersuchung als wertvoll erweisen wird. Aber auch Glück verzeichnet nur die ganz großen Zeitstile in ihrer räumlichen Ausbreitung: die gotische Kernschichte bedeckt bei ihm gleichmäßig Nordfrankreich, Deutschland und England.

In einem weiteren Sinne scheint auch eine Gruppe von französischen architekturgeographischen Untersuchungen von Ratzel ab-

---

[13]) Vgl. zur Kritik: Geogr. Anz. 1934, S. 427.

[14]) Petermanns Mitt. 1921. S. 13 ff.

[15]) Angezeigt als „In Fertigstellung" bei Strzygowski: Krisis der Geisteswissenschaften, Wien 1923. Glück starb 1927.

[16]) Monatshefte f. Kunstwissensch. 1921. S. 161 ff.

hängig zu sein, die mir nur zum Teil zugänglich waren. Ihr Hauptverdienst ist die Entwicklung einer kartographischen Methode, die an den Abgrenzungen der französischen Romanik und Gotik geschult wurde.[17]) Auch hier wird die Bedeutung der Durchsetzung einer Landschaft mit einem Stil bis in die Landkirchen betont.[18]) Ähnlich wie Strzygowski sucht Brutails die kunstgeographischen Provinzen aus Klima, Material, Rasse, Tradition abzuleiten.[19]) Die parallele Problematik der Sprachgeographie wird hervorgehoben.[20]) Das bedeutendste Werk dieser Richtung, an die auch eine deutsche Architekturgeographie anzuknüpfen hätte, liegt in dem Buch von J. Puig i Cadafalch: La geografia i els origens del primer art romanic[21]) vor, das mir aber wegen der Sprache (katalanisch) unzugänglich blieb.

Für Deutschland gibt es bislang nur ein paar kartographische Versuche, die über die Zusammenstellung von Material nicht hinauskommen. So kartiert der „Deutsche Kulturatlas"[22]) die wichtigsten karolingischen, ottonischen, früh-, hoch-, spätromanischen Bauten und ähnlich der „Elsaß-Lothringische Atlas"[23]) die romanischen, gotischen, barocken Denkmäler mit dem einzigen doch sehr äußerlichen Unterscheidungsmerkmal der Erhaltung: vollständig, in wesentlichen Teilen, in Resten. Wesentlich tiefergehend und schon nach den Ursachen der räumlichen Verteilung fragend, hat W. Zimmermann[24]) die Grabplastik des 16. Jahrhunderts

---

[17]) Vgl. J. A. Brutails: La geographie monumentale de la France. Paris 1923. S. 12 ff.

[18]) Jean Brunhes: Geographie humaine de la France = G. Hanotaux: Histoire de la nation francaise. II. Paris 1926. S. 116.

[19]) a.a.O., S. 38.

[20]) Vgl. auch Raymond Rey: Les vieilles églises fortifiées du Midi de la France.. Paris 1925 und E. Coquidé, Geographie artistique, l'art en Picardie. Paris 1927.

[21]) Barcelona 1930. Vgl. auch die Zusammenfassung seiner Gedanken in den Resumés du XIII^e Congrès international d'histoire de l'art. Stockholm 1933. S. 86 ff.

[22]) Blatt 73, 77, 79, 163a, 165, 169.

[23]) Hg. von G. Wolfram und W. Gley, Frankfurt 1931. Karte 20—22. Vgl. auch Blatt 118 des Niedersachsen-Atlas, hg. K. Brüning, Oldenburg 1934.

[24]) „Beiträge zu einer Kunstgeographie der Rheinlande." = Rhein. Vierteljahrsblätter I. 1931. S. 66 ff. Neuerdings H. E. Kubach, Drei Verbreitungskarten rheinisch-romanischer Baukunst = Rhein. Vierteljahrsblt. VI, 1936, S. 145 ff.

und bestimmte romanische Turmformen in den südlichen Rheinlanden verzeichnet.[25])

Zusammenfassend hat Paul Frankl[26]) die makroskopische Richtung der Kunstgeographie in ein System zu bringen versucht, indem er die Einwirkung der Landschaft auf Thema, Form und Gehalt der Kunst und die Ausbreitung der Kunstströme, das Gleichbleibend-Nationale in der Kunst jedes Volkes und die Übertragung der Kulturkreislehre auf die Hochkulturen als Grundprobleme aufstellt.[27])

Anders als die makroskopische Richtung geht die Kunstgeographie, wie sie in dieser Untersuchung begründet werden soll, von den kleinsten Räumen aus, die die Kunstgeschichte feststellt, und sucht in Übertragung der Stadtgeographie Grisebachs auf die Hochkunst Ansätze zu einer Methode zu entwickeln. Sie knüpft an die Raumbegriffe der Kunstgeschichte an, die diese täglich zur Festlegung und Gliederung ihres Materials verwendet und als unentbehrliche Bestandteile ihrer Terminologie betrachtet: westfälisch, nürnbergisch, burgundisch usw.

Warum gerade von diesen Raumeinheiten und nicht von größeren oder kleineren? Die Erhellung der größeren Nationen und ihrer Stile ist sicher eine der wichtigsten Aufgaben der Kunstwissenschaft. Das Eigene, das sich auch und gerade Übernommenem gegenüber stets durchsetzt, wenn es sich um erlebte Übernahmen handelt, braucht gewiß nicht in jedem Falle im Ungreifbaren zu bleiben, wie W. Pinder in seiner Rede über das deutsche und französische Statuenportal des 13. Jahrhunderts gezeigt hat.[28]) Aber es scheint mir doch richtig, zuerst das leichter bestimmbare, weniger vielfältige, allerdings nicht immer gleich stark wirksame Wesen der Stammeseinheiten innerhalb des deutschen Raumes zu erfassen, bevor man die schwerere und größere Frage nach dem, was „deutsch" oder „französisch" ist, angreift. Die Gesichtspunkte, die für die Stämme gelten, werden sich auch bei den Nationen als wesentlich erweisen.

---

[25]) Vgl. auch Saar-Atlas. Hg. Overbeck-Sante, Gotha 1934. Karte 12a, 12b.

[26]) „Die Aufgaben der Kunstgeographie" = Resumés. a.a.O., S. 86 ff.

[27]) Wie mir Herr Prof. Frankl brieflich mitteilt, wird das dritte Kapitel seiner noch nicht vollendeten Systematik der Kunstwissenschaft die Kunstgeographie behandeln.

[28]) Actes du Congrès, Stockholm 1933. S. 152 ff.

Aus einem anderen Grunde wird es ratsam sein, die Einheiten der Stämme nicht noch weiter aufzugliedern. Natürlich wird ein Spezialkenner z. B. am Niederrhein schon zwischen einer Plastik aus Cleve und einer aus Wesel einen erheblichen Unterschied spüren und auch unbezeichnete Werke der einen oder der anderen Tradition zuschreiben können. Der Laie und auch der Kunsthistoriker, der den Niederrhein nicht genau kennt, wird nur die Gemeinsamkeit des „Niederrheins" spüren. Jede städtische und Werkstattradition bildet bestimmte Formeigenarten heraus. Aber, und das ist entscheidend, diese Eigenarten innerhalb des Niederrheins lassen sich nicht mehr auf menschliche Gegensätze zurückführen, wie jene die Köln und den Niederrhein oder den Niederrhein und Westfalen trennen. Sie sind durch den Begriff „Schulstil" zu begreifen. Die menschlichen Gegensätze aber sind die Grundlage, von der die Kunstgeographie ausgeht. Insofern ist auch sie noch makroskopisch gerichtet gegenüber Einzeluntersuchungen, die auch die Unterschiede der Schultraditionen innerhalb eines Kunstraumes herauszustellen haben.

Das Ziel der Kunstgeographie ist die Klärung aller Fragen, die mit den Raumbegriffen der Kunstgeschichte zusammenhängen. Sie versucht das Gleichbleibende, Stetige, Zeiten und Schulen Übergreifende in räumlich verbundenen Werken der Kunst nachzuweisen, das es möglich macht, ein unbezeichnetes Stück mit einiger Sicherheit einem „Raumstil" zuzuschreiben.

Dieser Begriff „Raumstil" soll für die räumlichen Wesenscharaktere eingeführt werden. Seine tiefere Rechtfertigung in Auseinandersetzung mit dem „Zeitstil" kann erst in dem Kapitel „Raumstil und Zeitstil" geleistet werden. An dieser Stelle soll nur der Terminus als solcher gegen konkurrierende Begriffe verteidigt werden. „Lokalstil" oder „Ortsstil", wie bisher meist gesagt wurde, scheint aus dem Grunde nicht sehr treffend, weil es sich nur selten um den Stil einer einzelnen Stadt handelt, sondern meist um mehrere Zentren, die sich trotz lokaler Eigenheiten zu einer größeren Einheit zusammenschließen: für Soest, Dortmund, Münster, Osnabrück ist der Oberbegriff „Westfalen" bindend. Nur Großstädte, wie Köln oder Nürnberg im späteren Mittelalter, beherrschen allein einen fest begrenzten Umkreis, der sich stilistisch von den Nachbarräumen klar absetzt. „Landschaftsstil", wie mir Prof. Frankl brieflich vorschlägt, ist deshalb nicht günstig, weil damit zu leicht die Vorstellung einer Kausalität von landschaft-

lichen Einheiten und Kunsträumen beschworen wird, die sehr fragwürdig und immer nur über den Menschen denkbar ist.

Nun ist zwar der Begriff Raumstil schon für die Gestaltung des architektonischen Innenraums in Anspruch genommen und die Gefahr der Verwechslung damit naheliegend.[29]) Aber sie wird dadurch erheblich gemindert, daß Raumstil im Sinne der Kunstgeographie fast stets mit näherer Bestimmung verwendet wird: mittelrheinischer, mainfränkischer Raumstil. Der Begriff Raumstil erweist sich aus zwei Gründen für das, was hier zu bestimmen gesucht wird, als besonders treffend. 1. Als Gegenstück zu „Zeitstil", als Gegenspieler des (relativ) Konstanten gegen das ewig Variable. 2. Als Gegenstück zu dem Begriff „Kulturraum", der von den Sprachgeographen in die Kulturgeographie eingeführt wurde.[30]) Damit ist schon der zweite Problemkreis der Kunstgeographie berührt, der von der bisher erörterten Frage nach den Raumstilen streng zu trennen ist.

Die Frage nämlich nach den geographischen R ä u m e n, in denen raumstilistisch verbundene Werke sich finden. Die Ausbreitung von Kunstwerken innerhalb eines bestimmten Bereichs, von kulturellen Zentren ausgehend, ist von kulturgeographischen Gesetzmäßigkeiten abhängig und nur im Zusammenhang mit anderen kulturgeographischen Wissenschaften zu klären. Wir scheiden also Wesensproblematik, die nach der verbindenden Eigenart der Raumstile fragt, von Ausbreitungsproblematik, die Kunsträume als Kulturräume zu begründen versucht. Die Wesensprobleme gehören der Kunstwissenschaft, die Ausbreitungsprobleme der Kulturgeographie an. Beide werden zusammengehalten und zu der Grenzwissenschaft „Kunstgeographie" vereint durch den gemeinsamen Oberbegriff „Raum" im Gegensatz zu dem Begriff „Zeit", der geheim über aller Kunstgeschichte als einer historischen Wissenschaft steht.

Die Wesensprobleme stehen im Vordergrund dieser Arbeit, ihrer Klärung dienen außer dem „Stammesproblem" auch die Kapitel über „methodische Fragen", das „soziologische Problem" und „Raumstil und Zeitstil" des ersten Teiles, während die Ausbreitungsprobleme im Kapitel „Grenzproblem" behandelt werden.

---

[29]) Vgl. dazu Frankl in den Actes du Congrès. S. 147.

[30]) Vgl. Th. Frings: Ztschr. f. Deutschkunde. 1930. S. 548. Auch die Sprachgeographie lehnt den mißverständlichen Ausdruck Kulturlandschaft ab.

Grundsätzlicher Teil

Das Stammesproblem

Jeder Versuch, landschaftliche Sonderungen in der deutschen Kunst in dem oben kurz bezeichneten Sinne zu erfassen, wird sich an dem großen Kompendium zu orientieren haben, das Josef Nadler der benachbarten Literaturgeschichte geschenkt hat. Wenn überhaupt eine „wechselseitige Erhellung" der Wissenschaften möglich ist, muß eine „Literaturgeschichte der deutschen Stämme und Landschaften"[31]) doch auch einer in ähnlicher Richtung fragenden Kunstgeschichte brauchbare Gesichtspunkte liefern können. Die Frage, die die Kunstgeschichte an Nadler zu stellen hat, lautet also: Prägt sich in der Dichtung eine Verschiedenheit der deutschen Landschaften aus? Wodurch unterscheiden sich gleichzeitige Werke verschiedener Räume, und gibt es Gemeinsamkeiten in einem Raum über lange Zeiten hinweg?

Aber, so seltsam es klingen mag, eine Antwort auf solche Fragen wird man in den vier Bänden Nadlers nicht finden. Es kann hier nicht auseinandergesetzt werden, von welchen Grundgedanken Nadlers Werk bestimmt ist und welche Schwierigkeiten sich beim Zuendedenken dieser Gedanken ergeben.[32]) Sicher, daß Nadlers These von Alt- und Neustämmen = Klassik und Romantik für die Kunstgeschichte nicht durchzuführen ist, einmal weil sich Kunstgeschichte wegen der Eigenart ihres Materials viel schwieriger als Dichtungsgeschichte aus geschichtlich bedingten Gegensätzen von Weltanschauung und Lebensgefühl erklären läßt und dann, weil, auch wenn man eine solche Deutung einmal wagt, die Sache einfach nicht stimmt. So hat W. Pinder „gerade die als

---

[31]) 3. Aufl. Regensburg 1932.

[32]) Vgl. dazu Fr. Koch: Stammeskundl. Lit. Gesch. = Dtsch. Vierteljahrsschr. VII, S. 143 ff. und H. Gumbel = „Philosophie der Lit. Wissensch." Berlin 1930. S. 72 ff.

nordisch geltenden Eigenschaften — Irrationalismus, Bedingtheitsgefühl, Transzendentalismus" — für die süddeutsche, die „klassischen Eigenschaften" aber — „Rationalismus, Sinn für das Absolute, Weltlichkeit — für die norddeutsche Kunst" in Anspruch genommen,[33]) wobei allerdings der Gegensatz süddeutsch — norddeutsch nicht ganz mit Alt- und Neustämmen zusammenfällt.

Für uns entscheidend, daß für eine wesensartliche Differenzierung der deutschen Räume bei Nadler alle Ansätze fehlen. Es stimmt nicht, was Koch behauptet, für Nadler sei die deutsche Literatur „ein Organismus von Stammesliteraturen".[34]) Koch selbst wendet ein, wie unklar die Beziehung von Stammescharakter und Landschaftseinfluß bei Nadler bleibe. Die entscheidende kritische Stelle in Nadlers Methode scheint mir aber erst Hellpach freigelegt zu haben[35]): „Die Schrifttumserzeuger haben (bei Nadler) ihre Bildungseinstellung von ihrem Landschaftsraum her. Kommen sie aus dem Elbosten, Neustämmler, so sind sie Romantiker; ist der Rheinwesten ihre Heimat, so sind sie klassisch gerichtet. Aus welchen Weseneigenschaften sie dieses oder jenes sind, wird nie dargetan. Kaum ein Ansatz zu Stammesseelenkunde, zu einer Ethnocharakterologie findet sich auf den 3000 Seiten dieses Stämmewerks . . . Je eine Zwiefalt steht hüben und drüben: die geographisch-ethnographische hüben, Landschaftsbeziehung und Stammesbegriff, drüben Staats- und Geistesordnung, Politik und Kultur — dazwischen klafft ein Vakuum. Eine Volksseele wird nicht beschworen."

Nadlers bildungsgeschichtliche These kann uns also nicht helfen, wenn wir fragen, wie weit sich Wesensgegensätze innerhalb der deutschen Kunst auf Wesensgegensätze des deutschen Menschen zurückführen lassen. Schon, daß sein Werk innerhalb der Wissenschaft ganz isoliert steht und in den 23 Jahren seit Erscheinen der ersten Auflage kaum jemand versucht hat, Nadlers Gedanken weiter zu führen, zeigt, daß sein Ideenbau über einen eigenwilligen Deutungsversuch nicht zu einem fruchtbaren, d. h. entwickelbaren Ansatz vorstößt. Auch eine Literaturgeschichte der deutschen

---

[33]) Norddtsch. Küstenkunst = „Schleswig-Holsteinsche Monatshefte." II. 1927. S. 103.

[34]) a.a.O. S. 146.

[35]) „Stamm und Landschaft in Nadlers Literaturwerk" = Geistige Arbeit. 1934. Nr. 4. S. 4 ff.

Räume in unserem Sinne bleibt noch zu schreiben. Nur ein (fast der einzige) wissenschaftliche Versuch, Nadler fortzuführen, muß hier kurz besprochen werden, weil er in die Richtung führt, in die auch wir zu gehen entschlossen sind. H. O. Burger hat das „Schwabentum in der Geistesgeschichte"[36]) darzustellen gesucht, indem er von der Voraussetzung ausgeht, „im schwäbischen Raum werde aus den jeweiligen allgemeinen Geistesströmungen in konstanter und relativ eigengesetzlicher Weise eine schöpferische Auswahl getroffen, in deren Einheit die schwäbische Eigenart zu erblicken sei". Er sucht also aus einer bestimmten Art des Reagierens auf die Zeitströmungen, die mit den kunstgeschichtlichen Zeitstilen parallel zu setzen sind, eine Gleichartigkeit der schwäbischen Menschen vom 10. bis zum 18. Jahrhundert festzustellen. Es ist klar, daß eine über so lange Zeiten konstant bleibende Reaktion auf „Einflüsse" nur aus einer gleichbleibenden Wesensart zu erklären ist, die Burger also voraussetzt. Betrachtet man aber, was er als Eigenart des schwäbischen Geistes definiert, so wird klar, daß es auf einer anderen Ebene liegt, als das, was wir suchen — eben auf der Ebene des Geistes, nicht auf der Ebene von Gefühl, Wille und Phantasie. Was Burger als die geistige Substanz des Schwabentums herausstellt: ein dialektischer Dualismus, der sich doch immer in einer höchsten Totalität dem Erlebnis des „Lebens" bindet,[37]) ist sicher für die Kunstgeschichte nicht nachweisbar (was nicht bedeutet, daß es nicht wirksam sei), wie Burger auch selbst sagt. Bedeutsam genug allerdings, daß Burger die Konstanz dieser geistigen Haltung vom 10. bis zum 18. Jahrhundert nachweisen will.[38]) Sollte nicht, was im rationalen Bereich der menschlichen Psyche deutlich ist, im vorrationalen Untergrund noch wirksamer und wesentlicher, vielleicht sogar die Voraussetzung für den Geist sein?

Der Gang unserer Untersuchung drängt jetzt mit Nachdruck auf die Frage hin: was ist ein Stamm? Oder vorsichtiger ausgedrückt: wie läßt sich die menschliche Grundlage für die Wesensverschiedenheit der Kunst in den deutschen Landschaften erfassen und wissenschaftlich begreifen? Was zunächst das Vorhandensein von Volkstumsgegensätzen innerhalb Deutschlands angeht, so wird es niemand bestreiten, der je durch Deutschland gewandert ist

[36]) Stuttgart 1933.

[37]) Vgl. a.a.O., S. 10.

[38]) Vgl. allerdings dazu die Kritik Härings: in der Hist. Ztschr. 150, S. 147.

und eine Volkstumsgrenze erlebt hat. Bevor wir aber versuchen, diesen Wesensunterschieden näher zu kommen, müssen drei Betrachtungsweisen abgetan werden, die in fast allen Erörterungen über Stammesprobleme die Fragestellung verwischen und verwirren.

Die erste ist die im Mittelpunkt fast aller „Stammeskunden" stehende Frage nach dem Ursprung und den frühen Schicksalen der Stämme. Abgesehen davon, daß bei diesen „Bildungs"problemen aus Mangel an sicheren Quellen noch alles unklar ist und wohl bleiben wird,[39]) wäre auch bei größerer Klarheit für uns gar nichts gewonnen. Denn es ist ein Unding, aus dem Ursprung und den geschichtlichen Schicksalen eines Stammes sein heutiges Wesen ableiten zu wollen. Die Entstehung einer Stammeswesenheit wird, soweit nicht äußere Bildungseinflüsse nachweisbar sind, immer ein Rätsel bleiben. Man muß von dem heutigen Bild ausgehen, und es vorsichtig und mit Beachtung geschichtlicher Wandlungen in die Vergangenheit zurückprojizieren, statt in eine sehr unsichere vorgeschichtliche Stammesgliederung das heutige Bild hineinpressen zu wollen.

Damit soll Stamm als volkliche Gemeinschaftsform nicht als Begriff abgelehnt werden (wir werden ihn im Gegenteil noch zu verteidigen haben), aber er muß vom sicheren Heute aus erfaßt werden und nicht von einer höchst problematischen Vorzeit, von der wir wohl Daten und Funde, aber keinerlei Wesenskunde haben. Weil Nadler sich viel zu sehr an die starren germanischen Stammesnamen hält, bleibt ihm der Blick fast völlig verschlossen für die ungeheuren Gegensätze, die heute, aber auch schon im Mittelalter innerhalb des „fränkischen" Stammesgebiets völkische Scheiden aufrichten, die eine vielleicht einst vorhandene Einheit ganz unkenntlich machen. Für ihn gibt es von Amsterdam über Köln, Mainz und Würzburg bis Nürnberg nur „Franken". Und es ist kein Wunder, wenn seine Charakteristik der Menschen innerhalb dieses weiten Bereichs ganz im allzu Allgemeinen stecken bleibt.[40]) Wir stellen die Forderung auf: eine Wesenskunde der

---

[39]) Vgl. zur Problematik der Stammesgeschichte besonders die grundlegenden Ausführungen von H. Aubin: Die geschichtlichen Grundlagen der deutschen Stämme = Verhandlungen des 7. Dtsch. Soziologentages. Tübingen 1931. S. 257 ff.

[40]) Vgl. besonders: Das stammhafte Gefüge des deutschen Volkes. München 1934. S. 19 ff.

deutschen Stämme muß aus Kenntnis und Erlebnis des völkischen Gefüges, wie es heute ist, erwachsen.

Als zweites müssen wir uns wehren gegen ein vorschnelles Inbeziehung- oder gar Gleichsetzen von Rasse und Stamm. Solange die Rassenforschung auf dem Standpunkt beharrt, Rasse sei „eine Gruppe von Individuen, die eine kennzeichnende Vereinigung von normalen und erblichen Körpermerkmalen mit beschränkter Schwankungsbreite aufweist"[41]) und die seelische Eigenart der Rassen für nicht wissenschaftlich faßbar erklärt, kann sie zu einer Stammeswesenskunde kaum beitragen. Die Ansätze zu einer Rassenseelenkunde, die besonders L. F. Clauß erarbeitet hat, sind vorläufig für die Stammeskunde noch nicht verwendbar, weil ihre ganz großen „Stiltypen" mit Stammestypen nicht ohne weiteres in Verbindung zu bringen sind.[42]) Auf jeden Fall ist klar, daß vom Standpunkt der heutigen Rassenkenntnis „Stamm" ein sehr zusammengesetztes Gebilde ist, seine Einheit also nicht auf einer rassischen Einheit beruhen kann. Damit soll natürlich die Wirksamkeit von rassischen Faktoren bei der Bildung der Stammespsyche nicht ausgeschlossen werden, aber sie ist bei dem Stand der Forschung noch nicht herauslösbar. Uns erscheint das als Voraussetzung einer Kunstgeographie kein wesentlicher Mangel, denn von ihrem Standpunkt aus braucht die Einheit der stämmischen Wesensarten nicht tiefer im Rassischen (oder auch Konstitutionstypischen) begründet zu werden. „Stamm" als völkische Gemeinschaftsform ist die letzte und tiefste menschliche Grundlage, auf die sie zurückgreifen muß, eine Klärung der Stammesbildung kann von ihr nicht geleistet werden.

Als drittes muß auch das Problem der Verbindung von Stamm und Landschaft aus dem Arbeitsbereich einer wissenschaftlichen Kunstgeographie ausgeschlossen werden. Niemand bezweifelt die Tatsache, daß die Lebensbedingungen der Räume auch an der Gestaltung des völkischen Wesens beteiligt sind, wie ja z. B. Waldalemannen und Stromalemannen wesensmäßig zu scheiden sind und auch die Kunstgeschichte oberrheinische und schwäbische

[41]) v. Eickstedt, Rassenkunde und Rassengesch. d. Menschheit, Stuttgart 1934. S. 10.

[42]) Vgl. „Von Seele und Antlitz der Rassen und Völker". München 1929. S. 88 f., wo Clauß als Fortsetzung seiner Arbeit eine Stammesseelenkunde in Aussicht stellt.

Kunst mindestens seit dem 15. Jahrhundert differenzieren kann.[43]) Andererseits ist ebenso sicher, daß entscheidende Volkstumsgrenzen am Oberrhein wie am Niederrhein wie in ganz Niederdeutschland völlig einheitliche Räume durchschneiden und doch zu keinen Verwischungen führen. Im einzelnen ist der Weg der Landschaftswirkung auf die menschliche Psyche noch ganz unklar.[44]) Ähnlich verhält es sich mit der Frage nach klimatischen Bedingungen für einen Volkscharakter.[45]) Damit soll nicht ausgeschlossen werden, daß ein erfahrener Kenner für das Gebiet, mit dem er besonders verwachsen ist, nicht auch einmal eine Verknüpfung der Kunst mit diesen letzten Gegebenheiten von Landschaft und Raum versuchen soll, wie es z. B. J. Bier für Nürnberg[46]) und, erheblich vorsichtiger, Pinder für Würzburg[47]) und F. Back für den Rheingau[48]) getan haben. Wir wenden uns nur dagegen, solche letzte Wesensdeutungen zum wissenschaftlichen Arbeitsprinzip zu erheben, statt sie der Einfühlung und Schau der wahrhaft Kundigen zu überlassen. Nicht Landschaft, nur Stamm kann die letzte Basis sein, auf die die Kunstgeschichte normalerweise zurückgehen kann.

Was ist ein Stamm? Die Rassenkunde gibt die Antwort: Stamm ist eine Ahnengemeinschaft (im Gegensatz zur Erbgemeinschaft) und entsteht durch „fortgesetztes Untereinanderheiraten einer aus bestimmten Rassenkomponenten zusammengesetzten Bevölkerung".[49]) Außerdem wird die Bedeutung lange wirksamer gleicher Umwelteinflüsse zugegeben. Damit wäre die Wesensgemeinschaft der Bevölkerung eines begrenzten Raumes erklärt, aber noch nicht dieses Wesen und die Wesensverschiedenheiten selbst. Eine Stammeswesenskunde, Stammespsychologie und Stammesphysiognomik müßte hier weiter helfen. Leider sind die Aufgaben, die hier der Psychologie, Anthropologie und auch Soziologie (wenn Soziologie Gemeinschaftswissenschaft ist), harren, noch kaum in Angriff genommen. Wirklich fruchtbare und auch

---

43) Vgl. dazu O. Schmitt: Oberrhein. Plastik des ausgehenden Mittelalters. Freiburg 1924. S. 9.

44) Vgl. zum Problem besonders W. Hellpach: Geopsychische Erscheinungen. 2. Aufl. Lpz. 1917. S. 407 ff.

45) Hellpach, S. 221 ff.

46) Nürnbergisch-fränkische Bildnerkunst. Bonn 1922. S. 4.

47) Deutsche Plastik (Hdb. d. Kunstwiss.) II, S. 415.

48) Tausend Jahre künstlerischer Kultur am Mittelrhein. Darmstadt 1932. S. 99.

49) Eickstedt, a.a.O., S. 23.

für die Kunstgeographie auswertbare Ansätze scheinen mir bisher nur in den Arbeiten W. Hellpachs vorzuliegen, die einer Physiognomik der deutschen Stämme zustreben, aber bisher zu einer zusammenfassenden Behandlung des Gegenstandes noch nicht gediehen sind.[50]) Nach Hellpach sind Stämme „Völkerteile, welche sich aus dem Sprachganzen eines Volkes durch besondere Mundart und aus dem Gemeinbesitz eines Volkes an Eigenschaften, Lebensinhalten und Ausdrucksformen durch eine besondere Wesensfarbe herausheben, unter deren Ausprägung und Bewahrung sie für sich wandern und siedeln".[51]) Neuerdings hat er, wohl unter dem Eindruck der dialektgeographischen Kritik an den „Stämmen" die Mundart als Kriterium aufgegeben, indem er sagt: Nürnberg spreche seine „bayrische Mundart in fränkischer R e d e w e i s e".[52]) Die „Weise", die „Wesensfarbe", die Geist, Seele und Körper prägt, bleibt also als alleiniges Merkmal übrig.

In seiner Abhandlung über das fränkische Gesicht[53]) hat Hellpach zwei physiognomische Typen aufgestellt, die man nach ihrem Grundriß kurz als fränkischen Dreieckstyp und schwäbischen Rechtecktyp bezeichnen kann. Er scheidet diese Typen, die er morphologisch genau beschreibt, als Ausdrucksphysiognomien streng von dem erbphysiognomischen Gerüst.[54]) Jede beliebige rassisch bedingte Kopfform kann bei Umsiedlung in einen anderen Stammesbereich schon in der ersten Nachkommen-Generation von einem Ausdruckstyp zum anderen wechseln. Als maßgebenden gestaltenden Faktor für seine Typen erweist Hellpach das wechselnde T e m p e r a m e n t der Stämme. Seine Charakteristik des fränkischen Temperaments mag hier wörtlich zitiert werden: „Es ist gekennzeichnet durch große Raschheit, Lebhaftigkeit und geringe Dauerhaftigkeit der seelischen Erlebnisse und ihrer Äußerungen. Die ständige motorische Bewegtheit des fränkischen Menschen, immer prompt und stark, aber wechselhaft in Anstoß und Ziel bildet seit alters sein Stammeskriterium neben der fränkischen Mundart . . . Viel

---

[50]) Wie mir Herr Prof. Hellpach brieflich mitteilt, wird seine „Deutsche Physiognomik" Ende 1936 oder Anfang 1937 erscheinen.

[51]) „Die anthropologischen Grundlagen der Stammesforschung" = Verhandl. d. 7. Dtsch. Soziologentages. S. 237.

[52]) „Wesensartliche Systematik der deutschen Stämme" = Forsch. u. Fortschr. X. 1934. S. 124.

[53]) Sitz.Ber. der Heidelb. Akad. d. Wissensch. Math.-nat. Klasse, Abtl. B. Heidelberg 1921.

[54]) a.a.O., S. 13 f.

Sprechen und Lachen ist fränkische Eigentümlichkeit, überhaupt eine lebhaft bewegte, ungebundene Mimik; wo der äußere Anstoß fehlt, um diese Reaktion auszulösen, tritt eine entsprechende Spontaneität des Sprechens und Lachens in bezeichnende Erscheinung."[55])

Analysiert man diese Schilderung, so erkennt man, daß hier der fränkische Charakter nicht als eine Summe von festen Eigenschaften und Wesenszügen, sondern aus der Art und Weise, wie er sich selbst und die Umwelt erlebt, wie er auf sie reagiert und sich von ihr formen läßt, begriffen wird. Nicht viel Sprechen und Lachen an sich, sondern die Spontaneität und Lebhaftigkeit des Sprechens und Lachens sind charakteristisch fränkisch. Das heißt nicht, daß die Temperamente nicht bestimmten Wesenszügen besonders stark entsprechen, dem fränkischen Temperament etwa heitere Offenheit, dem schwäbischen schwermütige Verschlossenheit nahe liegen. Aber das primäre und eigentlich formende Moment sind vor den mehr individuellen oder vererbten Eigenschaften die Temperamente als Arten des Erlebens, die von der Umgebung durch Abschleifung und Angleichung bestimmt werden. Damit scheint uns der wesentlichste Unterscheidungsfaktor für die Stammeswesensarten erfaßt zu sein: Stämme unterscheiden sich durch verschiedenes Temperament, Temperamente sind Weisen des Erlebens.

Bevor wir weiter untersuchen, wie diese Erkenntnis für die Kunstgeographie fruchtbar zu machen ist, muß noch ein anderer Gewinn gebucht werden, den wir Hellpachs Forschungen verdanken. Wenn der „sozialpsychophysische" Angleichungsprozeß (wie Hellpach das nennt), schon bei den Kindern Eingewanderter bis in die Physis, die Antlitzform eingreift, dann wird die psychische Eingewöhnung noch erheblich rascher sich auswirken können. Man kann ja beobachten, daß z. B. ein Westfale in Köln sich schon in wenigen Jahren dem rheinischen Wesen völlig angepaßt hat. Und man darf wohl bei Künstlern, die zu jeder Zeit psychisch labiler als der Durchschnittsmensch waren, eine noch schnellere, leichtere und völligere Angleichung an ein fremdes Stammes- oder Lokaltemperament annehmen. Wenn man dies zugibt, wird eine große Fehlerquelle, die man einer kunstgeographischen Betrachtung, vor allem des deutschen Spätmittelalters, auf das wir uns vorwiegend

[55]) a.a.O., S. 32 f.

stützen, zum Vorwurf machen könnte, in ihrer Bedeutung erheblich eingeschränkt.

Diese Fehlerquelle liegt in der Tatsache, daß die Stämme oder Raumgemeinschaften ja zu keiner Zeit und in keinem Falle in sich abgeschlossene Gebilde waren, die nicht von außen Zuzug erhielten und nach außen Menschen abgaben. Gerade Künstler sind immer in besonders starkem Maße gewandert und in einen fremden Raum umgesiedelt. Solche Binnenwanderungen sind aber für die noch wesentlich anonyme Kunstgeschichte des Mittelalters nur in seltenen Fällen rekonstruierbar. Man müßte also bei der Bestimmung des Wesens der Raumstile dauernd mit einem nicht zu erfassenden Einschlag fremden Stammestums rechnen, wenn man nicht im allgemeinen mit ziemlich schnell wirkender Angleichung an ein fremdes Stilklima rechnen dürfte. Damit verliert auch die Forderung, die Nadler an die Literaturgeschichte gerichtet hat: sie müsse den familiengeschichtlichen Verflechtungen der Literaturträger nachgehen,[56]) ihre Bedeutung und ihren kritischen Wert, denn sie läßt sich für das Mittelalter nur ganz selten durchführen. Natürlich darf man diese sozialpsychophysische Umwandlung nicht zum absolut geltenden Prinzip machen, es hat immer Künstler gegeben, die ihr angestammtes Wesen in einer fremden Umgebung behauptet und gerade behauptet haben. Vor allem gilt das, wenn der Schritt vom alten zum neuen Wesen sehr weit ist: ein Neustämmler aus dem Osten wird kaum in Mainz zum Mittelrheiner werden und nun gar Veit Stoß in dem fremden Krakau Nürnberger bleiben, mag er auch slavische Kopftypen ihrer drastischen Kraft wegen in sein Werk einlassen.

Die Geschichte der deutschen Plastik des 15. Jahrhunderts enthält einige „Fälle", die den von Hellpach geschilderten Prozeß geradezu paradigmatisch illustrieren können. Gerstenberg, der in Multscher einen solchen Fall aufgedeckt hat, hat diesen Prozeß wohl mit Kenntnis Hellpachs klassisch beschrieben: „Wer neu zuwandert, mag sich dem Ortstemperament zunächst entgegenstemmen: überall wird er anstoßen und anecken, bis er bewußt oder unbewußt durch ständige Reibung seine Andersartigkeit abgeschliffen und in seinen seelisch-geistigen Äußerungen das Gehabe seiner Um-

[56]) Vgl. Nadler: Die literarhistorischen Erkenntnismittel des Stammesproblems = Verhandlungen des 7. Deutschen Soziologentages. Berlin 1930. S. 242 und zuletzt: Rassenkunde, Volkskunde, Stammeskunde = Dichtung u. Volkstum (Euphorion) 35, 1934, S. 7 f.

welt angenommen hat. Erst dann aber wird er aufgegangen sein in der neuen Umgebung und sich willig von dem Strom dahintragen lassen, wenn die innerliche Angleichung an die Umwelt so weit gediehen ist, daß sie als selbstverständliche und willkommene Gegebenheit genommen und genutzt werden kann."[57]) Multscher, der aus Reichenhofen im Allgäu stammt und diese Herkunft in seinen Frühwerken, besonders den Wurzacher Tafeln (von 1437) außerordentlich stark spüren läßt, ist im Sterzinger Altar (von 1458) so sehr suebisiert, daß er zum Repräsentanten und Vollender schwäbischer Plastik und Malerei wird. Sehr ähnlich ist es mit Lochner, der seine oberrheinische Herkunft sehr schnell vergißt, und Riemenschneider, der trotz niedersächsischer Abstammung und Lehrzeit in Schwaben zum Inbegriff mainfränkischer Plastik und mainfränkischen Wesens überhaupt geworden ist.

Selbstverständlich ist neben solchen unbewußt wirkenden wesenformenden Einflüssen auch der Eindruck einer fremden Tradition gegen die sich ein Einzelner vor allem bei der strengen Zunftorganisation des späten Mittelalters schwer behaupten mochte, nicht zu vergessen. Trotzdem läßt sich damit nicht alles erklären, denn ein Künstler wird fremde Formeigenarten nur übernehmen, wenn er ihnen innerlich entspricht. Man darf vielleicht noch weitergehen und annehmen, daß es kein Zufall ist, wenn in Multscher, Lochner und Riemenschneider Menschen einen ihnen von Geburt fremden Raumstil zur Höhe und gültigen Gestalt führen. Der dunkle Hintergrund eines ursprünglichen Wesens, das sie in sich überwanden, für ein fremdes, das sie mit Leidenschaft ergriffen, mochte sie wohl mehr als Meister, die ihr ganzes Leben in ihrer angestammten Art ungestört blieben, zu solchen Leistungen befähigen.

Wir haben damit schon den Sprung von der Wesensart des stammesgebundenen Künstlers zum Wesen des Kunstwerks vorausgesetzt, der erst noch bewiesen werden müßte. Wir wollen diesen Beweis (soweit er überhaupt notwendig ist), dem Kapitel „Raumstil und Zeitstil" vorbehalten und jetzt nur noch fragen, wie sich die künftige Kunstgeographie der deutschen Stämme zu einer künftigen Stammeswesenskunde zu verhalten habe. Bei dieser Gelegenheit sei nochmals betont, daß Stamm für uns kein starrer Begriff ist, der auf geschichtliche Verhältnisse der Urzeit zurückgeführt werden muß, sondern der lebendige einer raumgebundenen

---

[57]) Hans Multscher, Leipzig 1928. S. 190.

Wesensgemeinschaft, der in seinen Grenzen wie in seinem Wesen keine absolute, sondern nur relative Konstanz behaupten kann. Aber immerhin der sich wandelnden Geschichte gegenüber eine Konstanz, und gerade auf dieses Stetige, das den Schwaben des 14. mit dem Schwaben des 18. Jahrhunderts verbindet, kommt es an.

Man könnte meinen, die Kunstgeographie habe eine volkskundliche Wesensdeutung der deutschen Stammesmenschen abzuwarten, bevor sie sich an eigene Deutungen der Kunst wagen dürfe.[58]) Ich glaube nicht; vielmehr scheint es mir gerade wesentlich, daß Volkskunde und Kunstwissenschaft sich unabhängig voneinander eigene Ergebnisse erarbeiten und sie erst dann aneinander messen und abwägen. Jedenfalls wäre es völlig falsch, in ein festes volkskundliches Schema das lebendige Wesen der Kunst schlecht oder recht hineinpressen zu wollen. Gerade zwischen dem für die Kunstgeographie ertragreichsten Spätmittelalter und dem heutigen Stammesgefüge werden sich sicherlich Unterschiede, vielleicht auch Gegensätze ergeben, die beweisen, daß das geschichtliche Schicksal nicht spurlos an den Wesensarten der Stämme vorübergeht, sondern ihre dauernde Kraft in ewiger Auseinandersetzung formt und wandelt.

Das Grenzproblem

Wie für die Wesensfrage Nadlers Literaturwerk, kann für die Verbreitungsfrage ein anderer Zweig der Sprachwissenschaft der suchenden Kunstgeographie Richtpunkte und Maßstäbe geben: die Mundartenforschung. Die dialektgeographische Methode, die in langwieriger Arbeit an den Karten des Deutschen Sprachatlas sich zu einer wissenschaftlichen Schule ausgewachsen hat, darf für sich in Anspruch nehmen, der Kulturgeographie die durchdachtesten, differenziertesten Gesichtspunkte, Ansätze, Methoden geliefert und, was noch wichtiger ist, sie auch an einem unübersehbaren Material mit Erfolg durchgeführt zu haben. Und dies muß von vornherein betont werden, daß auch die Verbreitungsproblematik der Kunst-

[58]) Nach M. Wähler: Der deutsche Volkscharakter. — Die deutsche Volkskunde. Hg. Spamer I, Leipzig 1934, S. 620 soll im 1935 erscheinenden 6. Bde. des Jahrbuchs für historische Volkskunde eine volkskundliche Charakteristik der deutschen Stämme gegeben werden.

geographie nur im weiteren Rahmen einer umfassenden Kulturgeographie sinnvoll möglich ist.[59])

Es seien der Einfachheit halber die grundsätzlichen Thesen der Dialektgeographie dargelegt, bevor wir fragen, ob und inwieweit sie auf die Kunstgeographie anwendbar und für sie verbindlich sein können.[60]) Die dialektgeographische Methode beruht auf einer vollständigen „flächenhaften" Aufnahme des heutigen Sprachzustandes. Sie hat sich entwickelt in Auseinandersetzung mit der Theorie von einheitlichen und relativ autochthonen Stammesmundarten, von der die ältere Sprachwissenschaft beherrscht wird. Die Stammesmundart und damit überhaupt der Stammesbegriff wurden bekämpft von zwei Gesichtspunkten aus: 1. durch die Feststellung, daß es keine festen Dialektgrenzen gibt, sondern fast jede Einzelform ihre eigene Grenze hat. Nachdem der erste Eindruck eines undurchdringlichen Geflechts, einer völligen Gesetzlosigkeit dieser Linien überwunden war, erkannte man an gewissen Stellen eine Häufung von in engen Abständen parallel laufenden Sprachgrenzen, während andere Gebiete nur von wenigen Grenzen durchschnitten wurden. Diese Feststellung des Gegensatzes von Saum- und Kernlandschaften brauchte für sich die Stammestheorie noch nicht überzeugen, denn die Kernlandschaften konnten ja, wenn sie mit den Gebieten der Stämme identisch waren, an den Grenzen sich gegen die Nachbarlandschaften in Übergängen auflösen. Diese Voraussetzung wurde von der Dialektgeographie abgelehnt durch 2. die Einführung zweier neuer Faktoren, die für die Bildung und Wandlung der Kernlandschaften maßgebend sein sollten.

Die Bildung sollte der statische Faktor des Territoriums, die Wandlung der dynamische Faktor des Verkehrs bedingen. Der Prozeß läßt sich in seiner Doppelheit als das Gegeneinanderwirken und Ineinanderspielen von Ausgleich und Strahlung bezeichnen. Ausgleichende Vereinheitlichung innerhalb einer territorialen Gemeinschaft wird überschnitten und in Fluß gehalten durch strahlige Fernwirkung neuer Formen im Zuge des überlokalen Verkehrs. Für den innerterritorialen Ausgleich ist der Kulturmittelpunkt der entscheidende Faktor, seine Formen werden

---

[59]) Vgl. dazu die grundlegenden Erörterungen von Th. Frings: Sprachgeographie und Kulturgeographie = Ztschr. f. Dtschkunde. 1930. S. 546 ff.

[60]) Ich kann mich für das Folgende wesentlich auf das zusammenfassende Buch von Ad. Bach, Dtsch. Mundartforsch., Heidelb. 1934, stützen.

als vorbildlich empfunden und zunächst von den kleineren Städten, dann vom platten Lande angenommen. Auch diese Ausbildung lokaler Sprachgemeinschaften ist im Grunde verkehrsbedingt, aber durch den Verkehr, der innerhalb eines Territoriums hin und her geht. Natürliche Grenzen: Gebirge, Wälder usw. sind nur wirksam, wenn sie verkehrshemmend oder verkehrsfördernd sind.[61]) Besonders einschneidende Grenzen prägen sich aus, wenn politische mit natürlichen Grenzen zusammenfallen. Im Gegensatz zum lokalen schließt der überlokale Verkehr Landschaft an Landschaft zum gesamtdeutschen Sprachraum zusammen. Die neuen Formen, die von Zentrum zu Zentrum springen und von da aus langsam bis in die Winkel der Landschaften dringen, bewahren vor Erstarrung und lokaler Absonderung. Sie können gelegentlich auch kontinuierlich an Verkehrsstraßen von Ort zu Ort wandern.

Die Anwendbarkeit der von der Dialektgeographie entwickelten Gedanken auf kunstgeographische Tatbestände mag zunächst an einer Glockenkarte der Rheinprovinz geprüft werden, die W. Zimmermann[62]) zusammengestellt hat. Die Bedeutung der großen städtischen Zentren springt in die Augen, die einen größeren oder kleineren Umkreis beherrschen. Die Grenzen ihrer Wirkung scheinen wesentlich durch Diözesangrenzen, also nicht Territorialgrenzen bestimmt zu werden. Aber auch hier gibt es keine scharfen Scheiden, sondern nur Grenzsäume, besonders deutlich an der Köln—Trierer Grenze. Daneben versorgen Lokalwerkstätten in Wetzlar und Aachen einen enger begrenzten Bereich. An zwei Stellen aber wird diese Ordnung durchstoßen zu Gunsten einer anderen, die der Verkehrsstrom des Rheins bedingt. Mainzer Glocken wandern rheinabwärts bis Koblenz, weit in die Trierer Diözese hinein. Und im Norden dringen niederländische Glocken bis Düsseldorf rheinaufwärts in Kölner Gebiet, und zwar bis zu einer Linie, die in mannigfacher Weise eine Kulturgrenze ersten Ranges darstellt. Folgende Begriffe lassen sich also ohne weiteres von der Sprachgeographie auf die Kunstgeographie übertragen: Bedeutung städtischer Zentren aber statt territorialer: kirchlicher

---

[61]) Vgl. dagegen die Betonung der natürlichen Geographie bei Fr. Steinbach: Westdeutsche Stammes- und Volkskunde. Jena 1926. S. 31 ff.

[62]) Die Kunst im Nahegebiet. Diss. Bonn 1927. (Kreuznach 1927) Abb. 26. Die Karte beruht auf dem Glockenverzeichnis bei E. Renard: Von alten rheinischen Glocken — Mitt. des Rhein. Vereins f. Denkmalpflege und Heimatschutz. XII. 1918. S. 60 ff.

Grenzen, Wirkung der Verkehrsstraßen und unscharfe Grenzbildung.

Daß die kirchlichen Grenzen und nicht die territorialen scheidend wirken, darf bei kirchlicher Kunst kaum Wunder nehmen und wird bei mittelalterlicher Kunst, die fast ganz kirchlich bestimmt ist, immer wieder deutlich werden. Man mag vielleicht einwenden: Glocken seien nicht eigentlich „Kunst", sondern höchstens Kunstgewerbe. Aber diese Unterscheidung scheint mir für die Verbreitungsfragen ganz unwesentlich zu sein, vielmehr gelten die Gesichtspunkte, die aus der Glockenkarte klar hervorgehen, weithin auch für die hohe Kunst. Nur daß sie bei ihr nicht immer so deutlich werden, weil die Herkunftsorte der beweglichen Kunst nur selten einwandfrei festzulegen sind. Trotzdem kann kein Zweifel daran sein, daß für die Kunst, wie für die Sprache die überragende Bedeutung der kulturellen Zentren gilt. Ja, noch mehr als für die Sprache.

Hier liegt ein Unterschied, der tief in der Wesensverschiedenheit von Kunst und Sprache begründet ist. An der Sprache ist jeder beteiligt, an ihrer Umbildung, Weiterformung, dem Ausgleich von Gegensätzen. Kunst dagegen ist die Sache eines kleinen Kreises von Menschen, die zwar nicht isoliert sind, sondern in völkischen Zusammenhängen stehen, denen aber doch die große Masse des Volkes nur aufnehmend gegenüber steht. Auch hier ist die Unterscheidung von hüttenmäßig gebundenen Wanderkünstlern und zunftmäßig gebundenen Lokalkünstlern wichtig, die noch näher zu begründen ist. Die großen, nicht immer rekonstruierbaren Zusammenhänge der Hüttenkunst, die von Ort zu Ort in Verbindung mit einem Bau am Werke ist, sind nur im gesamtdeutschen oder besser mitteleuropäischen Rahmen darstellbar, während die Zunftwerkstätten meist nur für einen begrenzten Umkreis arbeiten. Aber während die Wanderkunst an Ort und Stelle schafft, wandern die Werke der lokalen und deshalb auch raumstilistisch bedingten Kunst in die Kirchen ihres Bereiches, von denen sie bestellt wurden. Dieser Bereich ist jeweils bedingt durch die kulturelle Reichweite des Zentrums, durch den Umkreis, den es auch sonst mit seinen Erzeugnissen versorgt und von dem es lebt.

Diese scheinbar selbstverständliche Feststellung muß besonders betont werden, weil sie eine gefährliche Begriffsverwirrung klären kann. Man ist nämlich leicht geneigt, den Bezirk, in dem sich Werke z. B. des mittelrheinischen Raumstils finden, als mittel-

rheinisch zu bezeichnen und damit die Vorstellung zu verbinden, diese Kunst reiche so weit, weil soweit eben der „mittelrheinische Mensch" reiche. Aber so ist es nicht! Ganz konkret gesprochen: Man kauft in Oberhessen oder im Moseltal nicht einen Altar oder eine Muttergottesfigur aus Mainz oder Bingen, weil man mittelrheinisch empfindet, sondern weil man mit diesen Städten in kirchlichen, verkehrlichen oder sonstigen Beziehungen steht. Höchstens in Grenzfällen, wenn man zwischen zwei Zentren wählen konnte, mochte man nach seinem Geschmack entscheiden. Im allgemeinen aber waren solche Rücksichten sicher nicht maßgebend.

Ein beliebiges Beispiel: Die Dernbacher Beweinung kam nicht in das kleine Westerwalddorf, weil dessen Bewohner dem Gehalt dieses zarten Werkes besonders eng verbunden gewesen wären, sondern durch territoriale Verbindungen des Lorcher Geschlechts der Hilchen, das in Dernbach einen Hof besaß.[63]) Die Lorcher wiederum waren mannigfach mit dem Rheingau verknüpft, wo wahrscheinlich in Eberbach oder Bingen oder Mainz der „Meister der Lorcher Kreuztragung" seine Werkstatt hatte.

Das größte Beispiel in der Geschichte der deutschen Plastik ist die Kunst der deutschen Ostseestädte, die seit dem 14. und besonders im 15. und 16. Jahrhundert alle Länder rings um die Ostsee versorgte. Sicher am allerwenigsten, weil die Menschen dieses weiten Bereichs ihr wesensverwandt gewesen wären, sondern weil die deutschen Kaufleute und Künstler sie kulturell beherrschten. Also ein Kulturkreis um die Ostsee unter deutscher Führung. Natürlich darf die importierte Kunst auch nicht gerade wesensfremd sein: italienische Kunst, aber vielleicht auch schon süddeutsche würde man in Schweden kaum in solchem Maße gekauft haben.

Wir dürfen uns nicht einbilden, in allen oder auch nur in vielen Fällen den Weg der Kunstwerke von ihrem Entstehungsort und dessen Begründung rekonstruieren zu können. Oftmals wird noch nicht einmal der Entstehungsort sicher festzulegen sein, auch wenn man sich über die raumstilistische Zugehörigkeit im klaren ist. Denn es gibt Kunsträume, die von mehreren, wenig unterschiedenen Zentren versorgt werden. So hat Back für den Mittelrhein neben Mainz auch Frankfurt, Speyer und Worms als Kulturmittelpunkte bezeichnet. Daneben kommt noch Bingen und, wenn

---

[63]) Vgl. F. Back, Ein Jahrtausend künstlerischer Kultur am Mittelrhein. Darmstadt 1932. S. 96 f.

man den Mittelrhein in weiterem Sinne nimmt, Koblenz, Friedberg, Marburg u. a. in Betracht.

Der Mittelrhein geht darin mit Schwaben, Bayern, dem Niederrhein zusammen gegen jene Räume, die von einem großstädtischen Zentrum völlig beherrscht werden wie der Kölner oder Nürnberger Raum. Das bedeutet zugleich einen wichtigen Wesensunterschied. Denn eine einzelne Stadt kann natürlich leichter eine raumstilistische Tradition gleichsam durchhalten, als ein System von Städten, das zudem noch, wie die Durchgangslandschaft des Mittelrheins, Einflüssen von allen Seiten ausgesetzt ist. Wenn trotzdem die sichere Raumstileigenart eines solchen Gebietes feststeht, dann ist das umso beweiskräftiger für die Wirksamkeit der menschlichen, stammlichen Grundlagen vor Schultraditionen. Bei solchen Räumen wird man sich also häufig mit der Feststellung der Zugehörigkeit zu einem Raumstil begnügen müssen.

Man wird vielleicht fragen, ob denn die Kunstgeographie mit ihrem lückenhaften, häufig nicht sicher zu bestimmenden, oft sekundär gewanderten Material, neben der Sprachgeographie überhaupt ein Eigenrecht habe, der eine völlig lückenlose Aufnahme des deutschen Sprachzustandes zur Verfügung steht. Aber einen unschätzbaren Vorzug hat die Kunstgeographie vor der Sprachforschung: sie kann ihr Material datieren. Sie kann deshalb auch wahrhaft historisch die Verbreitung eines Raumstils und damit kulturgeographische Räume überhaupt in verschiedenen Zeiten bestimmen. Der Sprachgeograph kann es einer Form nicht ohne weiteres ansehen, in welcher Zeit sie eingewandert und angeglichen ist, wann die heutige Grenzlinie der Form entstanden ist. Er muß erst durch komplizierte Rückschlüsse aus Reliktgebieten und der Form der heutigen Linien in Verbindung mit der urkundlichen Überlieferung ältere Sprachräume, und das heißt zugleich die Richtung des Wandels dieser Räume rekonstruieren. Eine genaue Datierung ist auch damit nur selten zu erreichen und die Sprachgeographie nimmt dann die historische Geographie zur Hilfe gemäß ihrem Dogma von der territorialen Bedingtheit der Dialektgrenzen.

Mir scheint dieser Rückschluß vom historischen Atlas auf den Sprachatlas durchaus nicht ohne weiteres zulässig, denn er setzt etwas voraus, was erst zu beweisen wäre. Der Primat der Territorialgrenzen ist auch dann noch nicht sicher, wenn wirklich eine heutige Dialektgrenze genau mit einer alten Territorialgrenze zu-

sammenfällt. Denn auch das Territorium kann sich an ältere Natur-, Kultur-, Volksgrenzen anlehnen, die ihrerseits für die Sprachgrenze entscheidend sein konnten. Tatsächlich aber kommt der Sprachgeograph oft genug in Verlegenheit, wenn er auf Grenzen stößt, die sich trotz der Zersplitterung Deutschlands nicht auf Territorien zurückführen lassen.

Und zwar einerseits Grenzen innerhalb eines festen und lange bestehenden Territoriums. Dann nimmt er innere Verwaltungsgrenzen, Kirchspielgrenzen usw. in Anspruch.[64]) Oder aber, wenn Sprachlinien ersten Ranges mehrere Territorien zu einer „Kernlandschaft" zusammenschließen. Er hilft sich dann mit dem Begriff des „Kulturkreises", indem er ein Zusammenwirken der Territorien unter der Führung eines annimmt.[65]) Mit dieser Voraussetzung scheint mir aber das Territorialprinzip schon überspitzt zu sein, denn die Zusammenarbeit benachbarter Territorien über lange Zeiten hin ist in vielen Fällen ganz unwahrscheinlich (z. B. Kurköln mit Jülich-Berg). Viel eher könnte man fragen, wie sich trotz territorialer Scheiden ein Kulturkreis herausbilden und halten konnte.

Nun fallen aber gerade diese von der Dialektgeographie herausgearbeiteten Kernlandschaften oder Kulturkreise sehr häufig mit kunstgeographischen Räumen ungefähr zusammen. Der Begriff des Kulturkreises soll deshalb später am Beispiel des Mittelrheins besonders geprüft werden. Man darf für die Bildung und Festigung von Kulturkreisen, die natürlich nur relativ konstant und abgeschlossen sind, nicht einen einzelnen Faktor als entscheidend ansehen. Erst das Optimum des Zusammenfallens vieler Bedingungen: einer günstigen territorialen Konstellation, vielleicht zum Teil auf der Grundlage älterer Stammesgemeinschaft und günstige Verkehrsbedingungen innerhalb des Bereichs, beruhend auf natürlichen Wegen und nicht allzu scharfe völkische Gegensätze können eine solche Bildung erklären oder verständlich machen.

Die Kunstgeographie scheint also berufen, die dialektgeographische These von der überragenden Bedeutung der Territorien auf ihren Wahrheitsgehalt zu prüfen. Es muß daher von vornherein bei kunstgeographischen Karten Wert darauf gelegt werden, die historischen Differenzierungen möglichst klar zum Ausdruck zu bringen. Wenn die oben besprochene Glockenkarte von

[64]) Vgl. Bach, a.a.O., S. 38 ff.

[65]) Bach, 40 f.

Zimmermann alle lokalisierbaren Glocken bis 1800 verzeichnet, so ergibt das allerdings ein sehr vollständiges und vielteiliges Bild, aber Zimmermann würde eine erheblich eindringlichere Deutung ermöglicht haben, wenn er etwa frühmittelalterliche, gotische und Barockglocken geschieden hätte. Gerade die Herstellung von Kartenreihen einer begrenzten Form, die sich durch lange Zeit verfolgen und doch einigermaßen datieren läßt, kann zu wichtigen Ergebnissen führen. Die Kunstgeographie hat hier eine Arbeitsmöglichkeit, die durch keine andere kulturgeographische Disziplin ersetzbar ist. Weil die Entwicklung der Territorien erst im 13. Jahrhundert einsetzt, hält die Sprachgeographie die vorhergehende Zeit für völlig unerforschlich.[66])

Schon H. Aubin weist darauf hin, daß die Kunstgeschichte am ehesten „eine Übersicht auch über die vorterritorialen Kulturprovinzen herstellen könne".[67]) Doch wird dafür vor allem die Architekturgeographie in Frage kommen. Für die Plastik sind tatsächlich übereinstimmend mit der Sprachgeographie erst um 1300 Ansätze zu Raumstilcharakteren und zu Raumbildungen lokaler Typen spürbar. Für die Malerei wohl erst erheblich später. Die Architektur aber ist sicher mindestens schon im 12. Jahrhundert zu räumlichen Typen gekommen.

Die Architektur scheint für die Verbreitungsproblematik wichtiger zu sein als alle anderen Kunstgattungen, vor allem zuverlässiger, weil sie nicht mit sekundären Verschiebungen ihres Materials zu rechnen braucht. Sie ist auch in der Lage zu prüfen, wieweit das Prinzip der sachlichen Differenzierung, das von der Sprachgeographie mit großem Erfolge angewandt wurde, für die Kunstgeographie erhellend sein kann. Man darf sich also nicht damit begnügen, die Verbreitung eines mehr oder weniger variablen Typus festzulegen, der für eine Landschaft charakteristisch sein soll, sondern muß Einzelformen: Grundriß-, Maßwerk-, Turmformen usw. jede für sich zu erfassen versuchen. Ob dann nicht doch die Kombination von Einzelformen zu Typen erst zu entscheidenden Ergebnissen führen wird, kann nur durch exakte Einzelforschung bejaht oder verneint werden.

In etwas anderer Form muß das Prinzip der sachlichen Unterscheidung auch bei kartographischen Darstellungen der übrigen

---

66) Vgl. K. Wagner, in der Geogr. Ztschr. 36. 1930. S. 456.

67) Aubin in „Kulturströmungen und Kulturprovinzen der Rheinlande". Bonn 1926. S. 55.

Kunstarten angewandt werden. Zwar wäre es hier zwecklos, die Einheit des Kunstwerks zu zerreißen und etwa Gewandmotive oder Kopftypen in ihrer Auseinanderlegung im Raum studieren zu wollen. Wohl aber müssen bestimmte Kunstarten auseinandergehalten werden, die meist auch von soziologisch verschieden bedingten Meistern oder Werkstätten gepflegt wurden. Für die Plastik also vor allem Hütten-, Zunft- und Grabplastik, aber auch innerhalb der Zunftplastik z. B. kann wieder bestimmten ikonographischen Themen, Madonnentypen, Einflußbereichen einzelner großer Meister usw. nachgegangen werden. Die Kombination solcher Einzelkarten kann weiterführen — oder vielleicht auch unfruchtbar bleiben. In vielen Fällen wird der Versuch, sachlich zu differenzieren, an dem zu weitmaschig erhaltenen, sicher lokalisierbaren Material scheitern.

Grundsätzlich aber ist für die kartographische Darstellung von Kunstwerken eine Trennung nach zeitlicher Stellung und sachlicher Eigenart zu fordern.[68])

Es bleibt noch zu fragen, ob die Dialektgeographie der Kunstgeographie auch in der Wesensfrage Vorbild sein kann. Doch scheint es hier eher umgekehrt zu sein. Für eine Wesensscheidung ihrer Kernlandschaften hat die Mundartenforschung bisher keinerlei Ansätze geliefert. Ja, diese Frage wird von ihr meist als unwesentlich abgelehnt (z. B. von Frings) oder ganz ignoriert. Es liegt darin eine gewisse Notwendigkeit, denn Sprache läßt sich sicher viel schwerer als Kunst psychologisch ausdeuten und auf wissenschaftliche Begriffe bringen. Jeder spürt, daß ein Bayer anders spricht als ein Rheinländer, eine andere Weise des Sprechens hat, die weniger in Lautform und Satzbildung als in Akzent und Rhythmus, Melodie und in der schwer greifbaren Eigenart der begleitenden Gebärden liegt. Aber einer exakten Fassung entziehen sich diese Imponderabilien (vielleicht n o ch). Am ehesten wäre vielleicht der Wortschatz, vor allem die Bevorzugung gewisser Worte und Wortgruppen psychologisch auslegbar. Doch steckt gerade die Wortgeographie noch ganz in den Anfängen. Auf jeden Fall scheint es mir ganz falsch, wenn Bach[69]) meint, der Volkssprache werde für die „Erkenntnis des geistigen Kerns des

---

[68]) Vgl. zur Kartierungsfrage auch R. Wagner: Über Notwendigkeit und Form eines deutschen Atlas = Geogr. Ztschr. 36, 1930. S. 520 ff.

[69]) a.a.O., S. 157.

Volksmenschen eine unvergleichlich größere Bedeutung zukommen, als der Ausdeutung irgend eines anderen Volksgutes."

Von hier aus wird auch die nur begrenzte Berechtigung der fanatischen Bekämpfung des Stammesbegriffs durch die Dialektgeographie deutlich. Für die Verbreitungsproblematik kann er tatsächlich nur verwirren, denn alte Stammesgrenzen können sich bis heute nur behauptet haben, wenn sie durch jüngere Grenzen bestätigt wurden. Für die Erkenntnis der Wesensgegensätze aber ist der Stammesbegriff auch heute nicht zu entbehren. Nur muß man sich vor jeder statischen Auffassung der Stämme hüten. Die niederrheinischen Menschen sind heute und schon im späteren Mittelalter ebenso gut ein Stamm wie die Mainfranken, obwohl sie einmal mit ihnen unter dem Sammelnamen der Franken gingen. Warum soll man das schöne Wort Stamm nur für die mythische Urzeit vorbehalten und nicht auf die Gliederung der späteren Zeit und der Jetztzeit anwenden dürfen? Aber noch einmal muß betont werden, daß eine Vermischung der Frage nach der völkischen, stammlichen Eigenart mit der Verbreitungsfrage streng zu meiden ist, auch wenn scheinbar Beziehungen bestehen.

Dafür noch ein Beispiel: J. Baum kommt in seinem Buch über die niederschwäbische, also nordschwäbische Plastik zu folgendem Ergebnis: „Die allgemeine Wandlung der Kunst aus dem Schwäbischen ins Fränkische, aus dem gelassen Ruhigen in das bewegt Heitere ist nicht zu verkennen."[70]) Man könnte nun von dem Verbreitungsgebiet dieser fränkisch-schwäbisch gemischten Werke auf Verbreitung entsprechender Menschen rückschließen. Aber das wäre falsch. Die Existenz solcher Mischtypen beweist höchstens für die Städte, in denen sie entstanden sind und aus denen die Künstler hervorgingen, eine stammlich gemischte Zusammensetzung. Diese Typen können dann auch in Bezirke gewandert sein, in denen die Bevölkerung rein fränkisch oder rein schwäbisch ist. Der Struktur eines solchen Mischgebietes nachzugehen, wäre eine lohnende Aufgabe.

---

[70]) „Niederschwäbische Plastik des ausgehenden Mittelalters." Tübingen 1925. S. 22.

Methodische Fragen

Einem Versuch, die Konstanten der Räume, die Raumstile in ihrem Wesen zu erfassen, begegnen immer wieder zwei Einwände grundsätzlicher Art. Der eine leugnet zwar den gleichbleibenden Charakter der Kunst eines Raumes über die Zeitstile hinweg nicht (weil er nun einmal nicht zu leugnen ist), aber er erklärt das Verbindende für Schul- und Werkstatttradition, das mit stammestümlich-menschlichen Gegensätzen nichts zu tun habe. Diese Anschauung lebt auch in den früher beliebten Bezeichnungen der Museumskataloge: Mittelrheinische Schule, Bayrische Schule usw., die heute meist durch: mittelrheinisch, bayrisch ersetzt sind.

Es gibt gegen diesen Einwand zunächst ein methodisches Mittel: Man muß einen Raumstil über eine möglichst lange Zeit verfolgen, über ein Jahrhundert oder länger. Denn es ist wenig wahrscheinlich, daß eine Werkstatttradition über so lange Zeiten konstant geblieben ist, auch wenn man die langlebigeren soziologischen Verhältnisse des Mittelalters in Rechnung stellt. Erst recht, wenn sich beweisen läßt, daß dieser Raumcharakter unter gegensätzlichen soziologischen Bedingungen etwa unter Hütte und Zunft, in verschiedenen Städten eines Raumes und auch in verschiedenen Kunstarten, in Stein-, Holz-, Kleinplastik wie Malerei wirksam war, läßt sich der Zwang einer Schulgemeinschaft als maßgebender einziger Faktor der Vereinheitlichung nicht mehr halten.

Damit soll nicht bestritten werden, daß nicht auch Werkstatt, Hütte, Zunft und jede andere künstlerische Organisationsform bewahrend, vererbend, traditionsbildend wirken könne. Aber, und das ist erst der entscheidende Einwand gegen jene These, was ein Meister seinen Schülern geben kann, ist grundsätzlich von dem getrennt, was wir unter einem landschaftsgebundenen Raumstil verstehen. Eine Werkstatt erkennt man an gewissen Formmerkmalen, Eigenarten der Behandlung der Form, die fest überliefert werden oder einem bestimmten Kompositionsschema, das vorherrscht oder an beliebten Stoffen und Themen, sehr selten an dem, was einen Raumstil charakterisiert, am gleichen Formen*sinn*, gleichem Kompositions*gefühl* und der gleichen *Art*, wie ein Stoff aufgefaßt wird. Eine in diesem Sinne gleiche Wesensart hat man, oder man hat sie nicht — lernen läßt sie sich kaum. Man wird auf Riemenschneider hinweisen, dessen Art doch so stark in seinen

Schülern spürbar sei. Aber gerade bei Riemenschneider läßt sich zeigen, daß sein Charakteristisches und Eigenes eben von seinen Schülern nicht verstanden wird, sondern mechanisch kopiert oder dem eigenen Wesen entsprechend umgedeutet.

Der zweite Einwand gegen eine raumstilistische Betrachtung der Kunst gibt zwar die Bindung an die geistige Eigenart eines Raumes zu, behauptet aber, die Raumstile seien nicht wissenschaftlich faßbar, greifbar, definierbar, sondern nur dem „Gefühl" zugänglich. Diese Skepsis hat ihren guten Grund angesichts vorschneller und oberflächlicher Etikettierungen, die die „Volks-" oder „Stammesseele" eines bestimmten Bereichs festlegen wollten. Es sei gleich gesagt, daß man auch von meinem Versuch keine Rezepte erwarten mag, die es gestatten, mit klaren, eindeutigen Begriffen ein Werk einem bestimmten Raumstil zuzuweisen. Andererseits muß aber betont werden, daß die Schwierigkeiten auch nicht überschätzt werden und aus Angst vor romantischer Gefühlsduselei dazu führen dürfen, jede Frage nach der Eigenart der Räume als unwissenschaftlich abzulehnen. Denn erstens beweisen einige Versuche, die unten besprochen werden sollen, daß sich durchaus Greifbares, Klares über Raumstile aussagen läßt und zweitens verschließt man sich mit einer solchen Stellungnahme vor dem Verständnis sehr wesentlicher Faktoren, die die Einheit des Kunstwerks, seinen „Stil" mitbestimmen.

Es ergeben sich aus dem Gesagten zwei grundsätzliche methodische Forderungen: 1. Man soll einen Raumstil über eine möglichst lange Zeit verfolgen. 2. Man soll verschiedene Bereiche des Kunstschaffens zum Vergleich hinzuziehen. Allerdings dürfen beide Grundsätze nicht überspannt werden: wenn man zeitlich zu weit auseinanderliegende Dinge in Verbindung bringen will, etwa Ferdinand Tietz mit Riemenschneider oder gar dem 14. Jahrhundert, werden die Vergleichsmomente wegen der völlig gewandelten Zeitgesinnung zu allgemein und undeutlich sein. Man wird sich im großen und ganzen an die Entwicklung im Rahmen eines Großstils halten müssen. Aber auch die Parallelisierung innerhalb eines räumlichen Bereichs darf nicht zu weit gehen und Architektur, Dichtung, Philosophie usw. mit Plastik und Malerei zusammen als Ausdruck des Raumcharakters fassen wollen. Auch damit wird man nur zu nichtssagenden Vergleichspunkten kommen.

Andere methodische Schwierigkeiten ergeben sich aus der Eigenart des Materials bzw. der Geschichte und der Schicksale des

Materials. Wir beziehen uns dabei vor allem auf die spätmittelalterliche Plastik. Für Malerei gilt fast das gleiche, während Architektur wegen ihrer Standfestigkeit erheblich geringere Schwierigkeiten bietet. Zunächst ist in den meisten deutschen Landschaften nur ein geringer Teil des einst Vorhandenen erhalten. Doch diese Lückenhaftigkeit des Materials trifft mehr die lokalen Entwicklungsgeschichten als die lokalen Kunstgeographien. Denn für jene kann ein schlecht belegter Zeitstil die ganze Entwicklungsreihe zerreißen, für diese ist aus der Gesamtheit des Erhaltenen immer noch das Verbindende herauslesbar. Die wertvollsten Stoffsammlungen für kunstgeographische Arbeiten sind die Inventare, die für sie das gleiche bedeuten, wie die Fragebogen für die Dialektgeographie. Leider scheint eine gleichmäßig gute und vollständige Inventarisation des deutschen Raumes noch in weiter Ferne zu liegen, in vielen Gebieten sind die Aufnahmen veraltet, in anderen fehlen sie noch ganz.

Wichtige Fehlerquellen sind die Fälle, die heute fast die Regel sind, in denen ein Werk nicht mehr am Ort steht, für den es geschaffen, sondern durch irgendein Schicksal verschleppt wurde. Es kann dadurch in eine andere Landschaft gerutscht sein und Verwirrung stiften. Im allgemeinen wird aber Kunstgut, das etwa bei der Säkularisation aus einem Kloster geholt wurde, in eine Kirche der näheren Umgebung gekommen sein — wenn es sich überhaupt noch in einer Kirche befindet. Bei weitem häufiger ist es allerdings in Sammlungen und Museen geraten und seine Herkunft durch den dazwischen geschalteten Kunsthandel verschleiert. In manchen Sammlungen, z. B. dem Schnütgen-Museum oder dem Suermondt-Museum ist kaum der zehnte Teil des Bestandes fest lokalisiert. Es ist klar, daß solche Werke, die erst sekundär durch Stilkritik einem Raumstil zugeschrieben sind, möglichst zu meiden sind, wenn es auf die Festlegung und Charakterisierung eines Raumstils ankommt. Man hat sich in der Regel an solche Werke zu halten, die noch am alten Ort sich finden oder ganz sicher zu lokalisieren sind. Am sichersten geht man natürlich mit Werken, die noch fest im Verband eines Bauwerks stehen und mit solchen, die nur in seltenen Fällen verschleppt sind, also vor allem mit Grabsteinen. Aber gerade bei diesen Gruppen ergeben sich neue Schwierigkeiten, die eine Schicht tiefer liegen als die eben besprochenen sekundären.

Robert Nissen hat in seinem Versuch, die niederdeutsche

Kunst zu charakterisieren,[71]) zwei Künstlertypen aufgestellt, den „Schweifenden", der „Schrittmacher neuer Ideen" sei, der „auf den internationalen Pulsschlag" achte und „artistischen Problemen" vor allem zugeneigt sei und den „Gebundenen", den „Künder und Vertreter der Eigenarten der Heimat", dessen Kunst von „starkem Ethos und Gemütsgehalt getragen sei und den weniger artistische als inhaltliche Probleme interessieren". Diese Unterscheidung ist sicher viel zu äußerlich-schematisch und von modernen Verhältnissen her gesehen. Aber sie enthält doch einen richtigen Kern. Zu allen Zeiten hat es Künstler und Künstlergruppen gegeben, die sich nicht in einen lokalen Rahmen fügen, sondern eine überlokale Kunst vertreten und wandern.

Und gerade die monumentale Skulptur und die Grabplastik war im hohen und späten Mittelalter das bevorzugte Arbeitsgebiet solcher überlokaler Kräfte, die meist hüttenmäßig organisiert waren. Es ist also notwendig, bodenständige Kunst von Wanderkunst zu sondern, wobei es natürlich stets Übergangsformen gibt. H. Beenken[72]) hat ganz recht, wenn er es als romantischen Irrtum bezeichnet, daß „alles, was an Kunst in einem Lande, einem Stammesgebiet oder gar einer Stadt vorhanden sei, notwendig eine innere Einheit sei und Zeichen gemeinsamer Herkunft aus dem besonderen Charakter des Bodens und der Landschaft tragen müsse."[73]) Hat man nun eine unter diesen Gesichtspunkten gesiebte Gruppe von Kunstwerken zusammengestellt, so sind die Schwierigkeiten noch nicht am Ende. Man wird die Einheit im Verschiedenen, das Verbindende im Wandel der Zeitstile und Persönlichkeiten zunächst kaum erkennen. Dazu bedarf es des Gegensatzes wesensmäßig andersgearteter raumstilistischer Gruppen, erst im Vergleich kann sich Wesensart gegen Wesensart absetzen. Der Vergleich ist das wichtigste Hilfsmittel kunstgeographischer Erkenntnis. Und zwar der Vergleich gleichsam in horizontaler und vertikaler Richtung.

Als horizontaler Querschnitt: Werke verschiedener Räume der gleichen Zeit. Gerade bei starkem und einheitlichem Zeitstil

---

[71]) In „Was ist niederdeutsch?" Kiel 1928. S. 165 ff.

[72]) „Bildwerke Westfalens". Bonn 1923. S. 3.

[73]) Vgl. etwa J. Bier, Nürnbergisch-fränkische Bildnerkunst. Bonn 1922. S. 3: „Die Kunst einer Stadt ist eine in sich beschlossene Einheit: alles was aus ihrem Boden hervorwächst, trägt das heimliche Zeichen dieser Herkunft und noch das Gegensätzlichste ist geeint in einer letzten Gemeinsamkeit."

lassen sich so die Nuancen der Räume differenzieren — wenn sie überhaupt vorhanden sind.[74]) Und als Kontrolle immer der Vergleich in vertikaler Längsrichtung: das Gleichbleibende im Wandel der Zeitstile. Die Kombination beider Richtungen des Vergleichs ergibt die kunstgeographische Methode.[75]) Die zweite Vergleichsrichtung ist die schwierigere, begrifflich schwerer faßbare, wie gleich noch deutlich werden wird. Vorher muß noch energisch gewarnt werden vor Kreuzvergleichen, die also Werke aus verschiedener Zeit gegenüberstellen, etwa ein schwäbisches Werk von 1400 einem kölnischen von 1500. Der Unsicherheitsfaktor des gewandelten Zeitstils ist dann zu schwer auszuschalten, so daß man zu einer klaren und zutreffenden Formulierung des Gegensatzes der Räume nicht gelangen kann. Solche Formulierungen, die nicht zu Formeln zu werden brauchen, müssen aber immer das Ziel einer vergleichenden Kunstgeographie sein. Sie sind am leichtesten zu gewinnen aus der Gegenüberstellung gleichzeitiger Werke verschiedener Räume.

Und zwar möglichst vieler Räume! Wenn man nur Werke aus zwei Räumen vergleicht, wird man leicht dazu neigen, die Gegensätze zu Polaritäten zu vereinfachen. Damit ist aber wenig gewonnen, wenn man sich als Ziel setzt, das Gewebe der Raumstilnuancen im gesamtdeutschen Raum zu fassen. Zu einer echten Charakteristik, zu einem Messen und Wägen der Wesensarten aneinander wird man nur gelangen, wenn man Werke aus drei, vier oder mehr Räumen vergleicht. Weiter mag man es sich zur Regel machen, jeweils ikonographisch gleiche oder verwandte Werke zu vergleichen,die dem Vergleich am wenigsten Widerstand entgegensetzen. Das gilt auch für den Längsschnittvergleich, der zwar

---

[74]) Vgl. dazu Pinder, Norddeutsch. Küstenkunst, a.a.O. S. 101: „Man stelle gleichzeitig entstandene der gleichen Stilstufe angehörige Schöpfungen einander gegenüber, ergeben sich bei wiederholter Vergleichung immer wieder dieselben Abweichungen, so wird man aus ihnen eine klare Vorstellung von den Unterschieden gewinnen, die zwischen den miteinander verglichenen nationalen Anschauungsweisen bestehen."

[75]) Einen solchen Vergleich unternimmt z. B. V. C. Habicht: Der niedersächsische Kunstkreis. Hannover 1930. S. 2, wenn er den Adam der Hildesheimer Bronzetür (1015), der Adam- und Evagruppe L. Münstermanns (ca. 1630) gegenüberstellt und „herbe Schwere, eine gewisse Dumpfheit und Verschlossenheit" als gemeinsam bezeichnet, allerdings dann unberechtigt ein anderszeitiges Werk: Konrad Meits Adam in Gotha als Tertium comparationis hinzunimmt.

schwieriger durchzuführen ist, aber die Fülle der Möglichkeiten eines Raumstils erst voll sichtbar macht.

Beim Quervergleich liegt die Gefahr darin, daß man die Ausprägung e i n e s Zeitstiles in einem Raum als Norm für seinen Zeitstil setzt — z. B. den weichen Stil für den Mittelrhein — und die früheren und späteren Raumstilstufen von ihm aus schematisiert. Beim Längsvergleich ist es schwer, über zu allgemeine nichtssagende Formeln zu einer klaren Anschauung von den Grenzen eines Raumstils zu gelangen, die seine ganze Vielfalt umschließen. Denn Zeitstile prägen sich wegen der Bewußtheit, mit der sie ergriffen werden, sichtbarer aus als Raumstile. Man muß deshalb stets beide Vergleichsrichtungen zusammen sehen und kombinieren, wenn man zwischen Enge und Weite die rechte Mitte finden will.

Dabei ist noch weiteres zu beachten. Es ist von vornherein aussichtslos, das gesamte Material, das sich einem Raumstil mit mehr oder weniger Recht zuschreiben läßt, in die Analyse dieses Raumstils einzubeziehen. Damit kommt man nur zu lauter Einschränkungen, aber nie zu einer klaren Anschauung. So läßt sich die Charakteristik eines Raumstils nicht durch einen Einzelfall widerlegen, der ihr zu widersprechen scheint.

Wenn man etwa der westfälischen Malerei starke Traditionsgebundenheit zuschreibt und dann eingewendet wird: ja, — aber Konrad von Soest, so besagt das gar nichts. Denn eine Raumstilcharakteristik (wie auch eine Zeitstilcharakteristik) will nicht alles Einzelne verstehbar machen oder gar erklären, sondern nur Richtpunkte setzen zum Verständnis der großen Masse von Erscheinungen. Sie ist makroskopisch, nicht mikroskopisch gerichtet. Conrad von Soest kann als einzelner und auch als Westfale die Grenzen seines Raumstils sprengen. Aber das gehört in seine Biographie, nicht in die Charakteristik des westfälischen Raumstils.

Man muß zwischen Werken, die den Kern eines Raumstils gleichsam treffen, und anderen, die nur in größerem oder geringerem Grade von ihm berührt sind, zu unterscheiden suchen. Damit soll nicht ein Freischein für bequeme Deutungen ausgestellt werden, die eben nur Werke einbeziehen, die mit der Meinung des Verfassers von der Eigenart seines Gebietes zusammenstimmen und andere ignorieren. Vielmehr bedingt die Einsicht, daß nicht alles unter einen Hut zu bringen ist, erhöhte methodische Vorsicht und Bedachtsamkeit.

Es fragt sich, worin denn die Kriterien für enge oder fernere Zugehörigkeit zu einem Raumstil zu suchen sind. Das einzige sichere Kriterium ist das Kriterium der Fruchtbarkeit. Eine Form oder ein Gehalt — beides kann bodenständig sein — erweisen sich dadurch und **nur** dadurch als raumstilistisch gebunden, daß sie in ihrem Bereich wirksam werden, nicht isoliert bleiben oder nur kopiert werden, sondern wahrhaft aufgenommen, „Schichte" machend, weitergebildet, umgeformt erst ihre eigentliche Erfüllung finden. Auch die Einzelanalyse einer solchen begrenzten, aber fruchtbaren, immer neu geprägten und in ihren Grenzen variierenden Form, kann schon wichtige Ergebnisse bringen, wenn auch nicht das Ganze eines Raumstils erfassen. Es soll im zweiten Teil für den fränkischen Rittergrabstein versucht werden.

Ein falsch verstandenes wissenschaftliches Ideal von Vollständigkeit und Nichtauslassenwollen kann nur den Blick verschleiern für die Gegensätze im Kern, auf die es ankommt. Grenzfälle fügen sich in klar erkannte Raumstile am Ende von selbst ein — oder sie müssen eben, als für keinen Raumstil charakteristisch, draußen bleiben.[76]) Auch in einer so stark raumstilistisch gebundenen Kunst, wie der deutschen Spätgotik, in der sich auch die Größten einem Raumstil einfügen, gibt es einzelne Wanderkünstler, deren Größe gerade in der Durchbrechung dieser Schranken liegt. Es sei nur an Nicolaus Gerhaert erinnert. Und was hier die Regel ist, ist vielleicht in anderen Zeiten, die überlokalen Mächten stärker verpflichtet sind, nur Ausnahme. Solche Zeiten sind dann eben unfruchtbar, wenn man klare Anschauung von einem Raumstil gewinnen will. Und noch einmal sei es betont: es kommt nur auf die Kerne an, die Gegensätze im Kern, die Raumstile trennen und Zeiten verbinden.

Damit beginnt unsere Betrachtung schon über das rein Methodische hinauszugreifen, indem sie notwendig der tieferen Frage zudrängt, was denn diese raumstilistischen Kerne in ihrem Wesen sind und wie sie sich im Wandel der Zeitstile behaupten. Die Problematik von Raumstil und Zeitstil taucht auf. Bevor wir sie angreifen, muß noch kurz geprüft werden, ob eine soziologische Betrachtung wichtige Gesichtspunkte zu einer Kunstgeographie beitragen kann.

---

[76]) Vgl. dazu auch die parallelen Forderungen H. Gumbels für die Literaturgeographie = „Philosophie der Literaturwissenschaft". Hg. von Ermatinger, Berlin 1930. S. 71 f.

Zum soziologischen Problem

Man könnte denken, ein Versuch, die gleichbleibenden, in einer Stammesgemeinschaft verankerten Wesensarten des deutschen Menschen in der räumlich gebundenen Kunst zu erkennen, müßte in noch ganz volksmäßig gebundenen Bereichen der Kunst am leichtesten Kriterien für die sich immer neu durchprägenden Wesensgegensätze und Wesenskonstanten finden können. Die Volkskunst, noch ganz ungelöst von dem ewigen Gleichklang bäuerlichen Lebens, muß doch am klarsten menschliche Verschiedenheiten wirksam zeigen — wenn sie überhaupt vorhanden sind. Allerdings ist ja auch die Volkskunst nicht völlig unberührt von den wandelnden Zeitströmungen — ein schwäbischer Schrank des 14. Jahrhunderts unterscheidet sich sehr wesentlich von einem schwäbischen Schrank des 18. Jahrhunderts. Sie folgt ihnen aber in sehr viel langatmigerer Abfolge als die nervösen, sich selten vollendenden, immer neu überwindenden Zeitstile der Hochkunst.

Vor allem: der Wandel ist nicht wesenbestimmend für die Volkskunst, er ist ohne inneren Anteil von Anregungen der Hochkunst abhängig — das Bleibende, das innerhalb geringer Grenzen sich ausdrückende völkische Vorstellungsleben formt das Wesen der Volkskunst. Während also in der Hochkunst die Konstanten der stammlichen Temperamente immer überdeckt werden von den mindestens in gleichem Maße formenden Varianten der Zeitstile, kann man, so scheint es, in der Volkskunst die Konstanten gleichsam isolieren, d. h. das sich Wandelnde leicht ausschließen. Trotzdem ist es nicht so!

Versucht man z. B. aus den landschaftlich gerichteten Bänden der Sammlung „Deutsche Volkskunst"[77]) die Verschiedenheiten der deutschen Landschaften herauszulesen, dann wird man zwar oft Andersartigkeiten festzustellen glauben, zugleich aber von einer sehr viel stärkeren Gleichartigkeit betroffen sein, die alles mit allem verbindet. Eine Gleichartigkeit, die ganz anderen Ursprungs ist, als die Verwandtschaft des Gleichzeitigen in der Hochkunst. Das tief unter aller „Kultur" ruhende Fundament bäuerlicher Wesensgemeinschaft prägt auch die Volkskunst so stark im Sinne seiner ungeheuren, Völker und Stämme übergreifenden, beharrenden Kraft, daß alles Scheidende demgegenüber wenig bedeutet. Und selbst wenn man, wie in der Hauskunst, die in be-

77) Hg. von E. Redslob, München 1924 ff.

sonders günstiger Lage ist, einmal ein paar große gegensätzliche Typen fassen kann — das niederdeutsche Haus, das fränkische Gehöft, das lothringische Einheitshaus usw. — bleibt der Schluß auf den niederdeutschen, fränkischen, lothringischen Menschen (auf den es uns hier ankommen muß) sehr problematisch, denn verschiedene durch den Lebensraum gegebene Bedingungen für bäuerliche Wirtschaft sind der nächstliegende Grund für diese Typen. Das spricht nicht gegen die Voraussetzung (von der die Kunstgeographie lebt), daß auch das „Volk" im Sinne der Volkskunde landschaftlich unterschieden sei. Aber die Unterschiede prägen sich nicht klar genug aus, das Volk findet gleichsam die Worte nicht für seine stammlichen Eigenarten.

Vor allem scheint es mir nicht möglich, die Gegensätze der Landschaften in ihrer vollen geistigen und seelischen Tiefe aus der Volkskunst und Volkskunde überhaupt zu erkennen. Auch der im Entstehen begriffene deutsche Volkskundeatlas wird nicht darüber im Unklaren lassen. Die Schwarzbrot-Graubrot-Grenze oder die Grenze von Dorf- und Hofsiedlung[78]) mag für eine Volkscharakteristik wichtige Gesichtspunkte liefern, aber man glaube doch nicht, die tiefsten, eigentlich wesentlichen Gründe der stammlichen und völkischen Eigenarten damit begriffen zu haben. Die Volkskunstforschung, die erst gerade aus dem antiquarischen in das wissenschaftliche Stadium eintritt, sieht diese Schwierigkeiten durchaus: „Sowohl durch technische Bedingtheiten wie durch vorgeschichtliche und geschichtliche Zusammenhänge sind die Grundzüge des Volkskunstgutes überall stark übereinstimmend."[79]) „Wie weit stammesmäßige oder gar rassische Elemente in der Volkskunst als geistige Triebkräfte mitbestimmend sind, kann heute noch nicht gesagt werden, obwohl eine solche Prägung vorhanden ist", so faßt K. Hahm[80]) seine Erörterungen zum Problem Volkskunst und Stamm zusammen.[81])

---

[78]) s. K. Meisen, Volkskunde der Rheinlande. Düsseldorf 1934. S. 29.

[79]) Hahm: Deutsche Volkskunst. Breslau 1932, S. 40.

[80]) a.a.O., S. 41.

[81]) Die gleiche skeptische Haltung auch bei O. Lehmann: Die Volkskunst in der Internationalität = „Volkstum und Kulturpolitik". Festschr. G. Schreiber. Köln 1932. S. 101, 103 u. bei Ad. Spamer, Wesen, Wege und Ziele der Volkskunde. Lpz. 1928. S. 14 f.: „Der volkskundlichen Wissenschaft fehlen einstweilen feste Maßstäbe zur Offenlegung eines Volkscharakters gegenüber den anderen noch völlig, und zwar nicht nur in bezug auf ein Gesamtvolk, sondern auch auf die scheinbar geschlosseneren Stämme.

Kann also die Grundschicht der soziologischen Volksstruktur: das Bauerntum und sein künstlerischer Ausdruck keine (zum mindestens vorläufig keine) verbindlichen Kriterien für die landschaftlichen Unterschiede der Hochkunst herleihen, so sind doch auch keineswegs die überlagernden kulturtragenden Schichten gleichmäßig und zu allen Zeiten gleich stark an der Ausformung ihrer stammlichen Eigenarten beteiligt. Während das völkische Wesen des Künstlers sich in jedem Falle, wenn auch mehr oder minder klar ausprägt (übernationale Kunst hat es nie gegeben), trifft das für die stammliche Untergliederung des Volksgefüges nicht zu. Bestimmte soziale Schichten in bestimmter geschichtlicher Lage sind vor anderen prädestiniert zur Darstellung ihrer stammlichen Charaktere in ihrer Kunst.

Das deutsche Bürgertum des späten Mittelalters ist der wichtigste Fall einer solchen soziologischen und geschichtlichen Situation, und von ihm hat deshalb jede Erfassung der Raumstile auszugehen. Die sehr eigenartige Mitte, die jene klassische Zeit des deutschen Bürgers zwischen Bindung und Freiheit zu halten wußte, Bindung nämlich an Stadt und Zunft und den nahen Kreis des heimatlichen Raumes, Freiheit aber in der immer, wenn auch unbewußt gefühlten Verpflichtung vor dem Gesamtzusammenhang der Kultur, vermochte es die stammlichen Konstanten gültig und klar auszuprägen und zugleich eine abkapselnde Provinzialisierung (in den wesentlichen Schöpfungen) zu verhindern. Die vorangehende Zeit hat höchstens in der Architektur (auf die hier nicht eingegangen werden kann) schon zu räumlich gebundenen Typen geführt, die Bildkünste widerstrebten in ihrer klösterlichen und später hüttenmäßigen Bedingtheit dem Eingehen in enge landschaftliche Wesensgrenzen. Die nachfolgende Zeit erzeugte einen völlig neuen Künstlertyp, dem alle Traditionsbindungen hinter der Verpflichtung vor der eigenen Persönlichkeit zurücktraten.

Aber nicht eigentlich dieser freie „Renaissance"-Künstler hat das Ende der Raumstile bewirkt, vielmehr war die innere Zersetzung noch innerhalb der alten Bindung schon längst im Gange, als er erschien. Wenn man in der Nürnberger Gegend wandert und die Kirchen in Langenzenn, Kalchreuth, Schwabach, Heilsbronn und anderswo besucht, findet man überall eine Fülle von spätgotischen Altären geringer Qualität, die man, einmal gesehen, kaum von neuem zu betrachten braucht. Sie folgen alle dem gleichen Schema: im Schrein drei oder fünf einfach gereihte

Heiligengestalten, die Flügel meist auch mit Heiligen bemalt; an ihrer Herkunft aus Nürnberger Werkstätten kann nirgends ein Zweifel sein. Gewiß kann man auch hier noch mit einer gewissen Berechtigung von „Nürnberger Raumstil" sprechen, aber doch nicht mehr ganz in dem alten Sinne.

Insofern nämlich ist hier keine lebendige Raumstiltradition mehr, als auch von einer Auseinandersetzung mit den Zeitstilen nichts mehr zu spüren ist. Ein Schema wird, gewiß nicht kopiert, aber doch in engen Grenzen unfruchtbar immer wieder abgewandelt, die Grenzen der Gestaltung sind nicht mehr die Wesensgrenzen einer landschaftlichen Gemeinschaft, sondern die Grenzen, die der Schul- oder Werkstattbrauch zuläßt. Diese langweilige, geringwertige Altarkunst ist der Ausdruck einer sich anbahnenden, sehr wichtigen soziologischen Wandlung: der Ablösung des Zunftbetriebes durch die Großwerkstatt.

H. Huth hat diesen Prozeß in seinem Buch: „Künstler und Werkstatt der Spätgotik"[82]) sehr klar geschildert, den Kampf der Zünfte gegen das Großgewerbe, den sie mit Beschränkungen im Einkauf von Rohstoffen und Beschränkung der Gesellenzahl führen, das Einschieben des Händlers zwischen Meister und Kunden, das Auf-Lager-arbeiten, statt des Arbeitens auf Bestellung. In den Großstädten der Zeit wie Nürnberg hat sich das große Unternehmertum natürlich zuerst durchgesetzt. Die kleinen, mit wenigen Gesellen arbeitenden Zunftmeister werden ausgeschaltet. Die Wirkung dieses Prozesses ist verschieden, je nachdem, ob ein großer Meister wie Riemenschneider, Stoß, Backoffen, Syrlin an der Spitze der Werkstatt steht oder, wie in jenen Nürnberger Altären, ein geringer Meister den Stil bestimmt.

Im ersten Falle wird jedes Stück, das aus der Werkstatt hervorgeht, das Stigma des Großen tragen, sein, allerdings meist noch raumstilistisch gebundener Stil wird maßgebend für den Stil seiner Gefolgschaft sein, die Erreichung seiner Höhe ihr einziges Ziel. Im zweiten Falle wird nur eine handwerkliche Nachahmung landläufiger Schemata herauskommen. In beiden Fällen aber sterben die Raumstile. Denn, mag der Meister auch noch in der alten Raumstiltradition stehen, seine Schüler werden nur seine Tradition fortsetzen — wenn sie nicht gelegentlich die Grenzen des Meisterstils durchbrechen und zu ihrem eigenen Wesen zurückfinden.

[82]) Augsburg 1923.

Natürlich liegt auch diesem Ende der Raumstile um 1500 wie ihrem Beginn nicht primär dieser soziologische Vorgang zugrunde, sondern primär ist eine Wandlung der menschlichen Grundlagen der Kultur, für die auch das Wachsen der Städte nur Symptom ist. Ein neues reichsräumlich-nationales Zeitalter hebt um 1500 an, sprengt die engen Wesensgrenzen der Stämme, verwischt ihre Vielfalt und bahnt, wenn auch vielartig und uneinheitlich, von neuem wie im 13. Jahrhundert eine gemeindeutsche Form an.

Die Raumstile sind also, im großen gesehen, in ihrer klassischen Ausprägung an die geschichtliche Spanne zwischen Hütte und Werkstatt, an den Zunftbetrieb gebunden. Die Problematik der Zunft und ihres soziologischen Grundes, der spätmittelalterlichen Stadt kann hier nicht im einzelnen erörtert werden. Ich verweise auf die grundlegende Darstellung Pinders[83]) und auf das schon erwähnte Buch von H. Huth. Es muß nur noch eine Meinung abgewehrt werden, die von der Volkskunde häufig vertreten wird.[84]) Man meint die Scheidung von Hochkultur und Volkskultur, die uns heute so schmerzlich bedrückt, habe erst in der „Renaissance" eingesetzt. Das ist nur sehr bedingt richtig. Die höchsten Gestaltungen der hoch- und spätmittelalterlichen Kunst waren sicher dem „Volke" ebenso unzugänglich, wie heute Kolbes oder Lehmbrucks Plastiken. Die Scheidung der Schichten ist schon damals da, sie vollzieht sich um die Wende zum 13. Jahrhundert. Nur mit dem Unterschied gegen heute, daß im Mittelalter auch der größte und gerade der größte Künstler in völkischer und stammlicher Gemeinschaft eng verwurzelt war. Gerade die höchsten Gestaltungen erscheinen oft als besonders charakteristisch für einen Raumstil.

Es ist kein Zufall, daß sich solche Werke am sichersten lokalisieren lassen. Die wundervolle Muttergottes des Schnütgen-Museums[85]), die um die Mitte des 15. Jahrhunderts entstanden sein muß, wird man, wenn man überhaupt eine Vorstellung von den rheinischen Raumstilen hat, dem Mittelrhein geben. Gerade gegenüber Lochners idealistisch-zarten Marien wird man hier ein blutvoller-idealistisches Gefühl spüren, das dem Mittelrhein immer wieder eigen ist. Ein geringeres Werk wird man vielleicht nur „rheinisch" oder „westdeutsch" oder gar nur „deutsch" zu

---

[83]) „Deutsche Plastik" (Hdb. d. Kunstw.) I, S. 10 ff.

[84]) z. B. Hahm, a.a.O., S. 38.

[85]) H. Chorus, Gotische Kleinbildwerke des Schnüttgen-Museums, Köln 1932, Abb. 7.

nennen wagen. Damit taucht noch einmal das Problem der Volkskunst auf, denn man darf, allerdings mit Vorsicht, gerade in solchen nur im weiteren Sinne raumstilistisch gebundenen Werken etwas wie einen Übergang von der Stilkunst zur Volkskunst erblicken.

Betrachtet man die in enger Anlehnung an niederländische Vorbilder geschaffenen Tonbildwerke des Judocus Vredis[86]) aus dem einsamen westfälischen Kartäuserkloster, so wird eine Umdeutung jener Anregungen sichtbar, die auf die Volkskunst hinführt. Die Enträumlichung, Typisierung, Verländlichung der niederländischen Werke ist nicht etwa für Westfalen bezeichnend, sondern bei volkskünstlerischer Übersetzung immer wieder zu beobachten[87]).

Bezeichnend übrigens und auch das mit der Volkskunst verbindend, daß auch eine genaue Datierung solcher geringerwertiger Werke sich selten erreichen läßt. Die geringe Erfüllung der Raumstile schließt auch von dem Leben der Zeitstile, also der Hochkultur überhaupt ab. Damit ist schon negativ ein Hinweis auf die enge, sich gegenseitig bedingende Verknüpfung von Raumstil und Zeitstil gegeben, die im nächsten Kapitel gezeigt werden soll.

Raumstil und Zeitstil

„Ähnlich ist es mit der Entwicklung des Schrifttums und der Kunst: sie ziehen von Volk zu Volk hinüber, gehen wie Wolkenschatten auf einer Ebene über alle Raine und Grenzen der Völker hinweg. Aber auch sie gewinnen einen besonderen Gehalt aus der Berührung mit den einzelnen Völkern, wie der Wolkenschatten anders aussieht, wenn er auf einer Weide oder einem Weizenfeld oder über Rapsblüte steht. Zeitideen sprechen sich in der Literatur- und in der Kunstgeschichte aus, aber nicht minder kommt in ihren wechselnden Formen und Gestalten der Charakter des Stammes und des Volkes zum Ausdruck, dem der Dichter und der Künstler angehört. In der Persönlichkeit des Schaffenden treffen sich die

[86]) vgl. A. Wormsstall, Judocus Vredis, Münster 1896 und B. Meier, Jud. Vredis und die Utrechter Bilderbäcker = Westfalen 7, 1915, S. 105 ff.

[87]) vgl. zu diesem Problem besonders: W. Fraenger, Deutsche Vorlagen zu russischen Bilderbogen des 18. Jahrh. = Jahrb. f. hist. Volkskunde II, 1926, S. 126 ff.

beiden Linien, die horizontale, die durch die Zeiten mit ihrem wechselnden Inhalt fortläuft, und die vertikale, die aus dem Boden des Volkes und des Stammes aufschießt."[88])

Sieht man einmal für einen Augenblick das Kunstwerk in diesem vereinfachenden Bilde aus Vertikale und Horizontale, Bleibendem und sich Wandelndem, Raumstil und Zeitstil entstehen, aus den Fäden, die zum Gewebe seiner Einheit zusammenschießen — einem unlösbaren Gewebe im Grunde, dessen bedingende Fäden die nachspürende Forschung nie völlig wird entwirren können — dann hat die Kunstgeographie nach dem wesentlichen Anteil des Bleibenden in dieser Ganzheit zu fragen. Nach dem wesentlichen Anteil! Denn wenn man Stil als den Inbegriff derjenigen Kräfte definiert, die an der Formung des wesentlichen Seins eines Kunstwerks beteiligt sind, dann kann man den Begriff „Raumstil" nur dann mit Recht für diese bleibenden Kräfte in Anspruch nehmen, wenn sie wirklich wesenbestimmend sind. Wenn der Zeitstil allein stilformende Kraft hat, die möglichst reine Darstellung seines Willens der Sinn des Kunstwerks ist, dann sind die nationalen und stammlichen Charaktere nur Widerstände für ihn, nur das Material, an dem er sich findet und ausdrückt. So, als einziges zusammenhaltendes und sinngebendes Band erscheint der Ablauf der Zeitstile in den meisten kunstgeschichtlichen Entwicklungsgeschichten.

Das ist insofern richtig, als nur der Zeitstil vom Künstler bewußt ergriffen wird, als künstlerisches Gestaltungsproblem, mit dem er sich auseinandersetzt. Natürlich nicht als rein artistisches Problem, sondern bedingt durch geistige Strömungen. Die Bewußtseinsschicht, die den Raumstil trägt, ruht sehr viel tiefer im unreflektierten Grund. Daß ein Künstler sich vornimmt, das Fränkische oder Schwäbische seines Wesens zu gestalten, kommt erst und höchstens in der Heimatkunst des späten 19. und 20. Jahrhunderts vor. In der klassischen Zeit der Raumstile, dem späteren Mittelalter, wirken die stammlichen Charaktere als innere Wesensgrenzen, die vom Künstler unbewußt anerkannt werden. Die Anverwandlung der Zeitstile hält immer die gleiche Richtung der Umdeutung ein, weil die Menschen dieser Zeit sehr fest von räumlich begrenzten Temperamenten, und das sind Weisen des Erlebens, geprägt sind. Diese Temperamente sind natürlich für

[88]) Chr. Boeck, in „Was ist niederdeutsch?" Kiel 1928. S. 242.

sich noch kein künstlerischer Wert, aber sie können zu stilbildenden Faktoren werden, wenn sie an der Einheit des Kunstwerks wesentlichen Anteil haben. Auch die Zeitstile sind ja, wenn man sie isolieren will, eine Abstraktion, die nirgends rein verwirklicht ist, sondern nur in der Verbindung mit anderen Faktoren: Persönlichkeit, Schule, Aufgabe, Material und der Konstante räumlicher Wesensgemeinschaft. Nicht alle diese Faktoren wirken in jedem Falle stilbildend, z. B. kann die Aufgabe, die dem Künstler gestellt ist, nur Stoff sein, den er als Mittel für ihm gemäße Gehalte benutzt.

Die Verflechtung von Raumstil und Zeitstil, ihre wechselseitige Bedingtheit wird an einem Beispiel deutlicher werden. Es sei das Saarwerdengrab (nach 1414) des Kölner Doms und das Verhalten der kunsthistorischen Literatur zu diesem Werk gewählt. Das raumstilistische Problem liegt in diesem Falle in der Frage, ob die Figuren der Tumba kölnisch sind, also aus der Kölner Tradition ableitbar, oder ob ihr Stil nicht bodenständig ist, sondern von außen importiert wurde. Der erste Bearbeiter Fried Lübbecke[89]) steht noch gewissermaßen naiv zu dem Problem, denn der Mittelrhein von 1400 wurde erst kurz nach dem Erscheinen seines Buches entdeckt. Er bemerkt schon die überlegene, weit über der normalen Kölner Hüttenkunst stehende Qualität und weist auf die Möglichkeit einer Verbindung mit Burgund hin, aber er sieht den Künstler doch aus der Kölner Tradition des Petrusportales herauswachsen und fühlt sich vor allem in den Köpfen an das „Kölnische Gesichtsideal" erinnert. O. Isphording[90]) steht offensichtlich unter dem Eindruck der Veröffentlichungen von Back und Rauch und betont das Mittelrheinische der Saarwerdenplastik. Er sieht das Verbindende mit dem Mainzer Memorienportal vor allem in der tonplastisch weichen Gestaltungsweise und Einzelbildungen, also in schulmäßig bedingten Formeigenarten, weniger in einer grundsätzlich unkölnischen Formanschauung. W. Pinder übernimmt das Ergebnis, deutet aber „die gerne als mittelrheinisch empfundene Lieblichkeit, die dem nördlicheren und leicht französisierenden Wesen der niederrheinischen Stadt doch fremd ist",[91]) mehr aus Wesens-, als aus Schulgemeinschaft.

---

[89]) „Die gotische Kölner Plastik". Straßburg 1910. S. 117.

[90]) „Zur Kölner Plastik des 15. Jahrhunderts." Bonner Diss. 1912. S. 64 ff.

[91]) Deutsche Plastik. I. S. 136 f.

Während Pinder also den unmittelbaren Eindruck mittelrheinischen Raumstilcharakters vor Schulzusammenhängen betont, bleibt E. Zimmermann-Deißler bei Isphordings Anschauung. Ja, sie betont den „engsten Schulzusammenhang" mit dem Memorienportal und glaubt sogar an denselben Meister.[92])

So schien die Frage mit drei gewichtigen Stimmen endgültig zu Gunsten von Mainz entschieden, als noch einmal von zwei Seiten versucht wurde, die Bodenständigkeit der Saarwerdenplastik in Köln zu erweisen. Noch vorsichtig, indem er burgundische Schulung eines Kölner Meisters annimmt und nicht verkennt, wie wenig er mit der Kölner Tradition verwachsen ist, hat K. Schäfer[93]) für Köln plädiert. Er lehnt die mittelrheinische Verbindung mit der Begründung ab, „als Gemeinsames bleibe nur die Zeitgesinnung" des weichen Stiles. Schäfer hat das Verdienst, eine ganze Gruppe von Werken des Saarwerden-Meisters in Köln festgestellt zu haben, deren wichtigste die Konsolenfiguren der Karthäuserkirche (ca. 1425) sind. Doch kann die Bodenständigkeit des Meisters in Köln damit nicht bewiesen werden; denn es hindert nichts, anzunehmen, er sei für das Saarwerdengrab vom Mittelrhein gekommen und dann eben in Köln geblieben — wenn man will bis zur Verkündigung in St. Kunibert (1439). O. Karpa[94]) geht weiter als Schäfer, indem er meint, das Liebliche, Weiche, Passive der Saarwerdenkunst kennzeichne den Meister als „typischen Kölner", dessen Art erst in Lochner ihre Vollendung finde. Immerhin darf nicht vergessen werden, daß Lochner kein Kölner ist, sondern erst in Wandlung seines oberrheinischen Wesens in die Kölner Tradition eingeht.

Aus der gegensätzlichen Stellungnahme zum Saarwerdengrab kann für unsere Fragestellung (der es nicht auf die Entscheidung dieses Problems ankommt) zweierlei entnommen werden, nämlich eine zweifache Bedeutungskonkurrenz von stilbedingenden Faktoren. 1. Von Raumstil und Zeitstil: die Vertreter der Mittelrheinthese sehen nur am Mittelrhein den gleichen Ausdruckswillen immer wieder wirksam und bezeichnen den Meister deshalb als Mittelrheiner, die Anwälte Kölns nehmen diesen selben Ausdruckswillen für die Zeitstilgesinnung des weichen Stiles in Anspruch

---

92) Städel Jahrb. III—IV. 1924. S. 38 ff.

93) Wallraf-Richartz-Jahrb. V. 1928. S. 1 ff.

94) „Die hochgotische Plastik des Kölner Doms" — Der Dom zu Köln. Köln 1930. S. 136 ff.

und bezeichnen die mittelrheinischen Parallelen als zeitstilbedingt. 2. Von Raumstil und Schulstil bzw. Persönlichkeitsstil: einerseits wird die Mittelrheinthese mit Schulverwandtschaft: Isphording, Zimmermann-Deißler und raumstilistischer Artverwandtschaft: Pinder begründet, andererseits von Karpa und Schäfer das Unkölnische (das anerkannt wird) durch burgundische Schulung erklärt, wobei die Unterschiede zu Burgund als „Unterschiede persönlichen Temperaments" (Schäfer) angesprochen werden. Die zweite Bedeutungskonkurrenz ist die schwierigere, aber auch weniger gefährliche, denn es bleibt sich für das Ergebnis schließlich gleich, ob man Schulung am Mittelrhein oder raumstilistische Artverwandtschaft mit mittelrheinischen Werken als Kriterium nimmt.

Für unser Problem ist die Konkurrenz von Raumstil und Zeitstil wichtiger, die zu verschiedenen Lokalisierungen führt. Der Fehler scheint mir in diesem Falle in einem mangelnden Gefühl für die Nuancen, die Spielarten der Raumstile zu liegen, der zwei Kenner, wie Pinder und Karpa den Meister einmal als Mittelrheiner und dann als typischen Kölner bezeichnen läßt. Wenn man die mittelrheinische Nuance innerhalb der Zeitstilgemeinschaft des weichen Stiles im Vergleich mit den anderen führenden Landschaften der Zeit: Burgund und Böhmen sich klarmacht, wird man diese Nuance doch als so wenig dem Kölner Wesen des 14. Jahrhunderts verwandt empfinden (der Schluß von Lochner aus, also ex eventu ist unzulässig), daß man der Mittelrheinthese die größere innere Wahrscheinlichkeit zubilligt.

Wie dem auch sei, wir dürfen aus der Tatsache, daß die gleichen Form- und Ausdruckseigenarten einmal als „mittelrheinisch", das andere Mal als „weicher Stil" angesprochen werden, schließen, daß Raumstil ebenso wie Zeitstil wesenbestimmend, also stilbildend sein kann. Die Bedeutungskonkurrenz wird in diesem Falle dadurch möglich gemacht, daß der dauernde Raumstilcharakter des Mittelrheins dem weichen Zeitstil so sehr entspricht, daß er zu einer besonders vollendeten Darstellung der Zeittendenzen gleichsam prädestiniert wird — allerdings in den Grenzen seines Wesens.

Diese Beobachtung läßt sich auch in anderen Zeiten und Räumen immer wieder machen. Man kann sie fast als ein geistesgeschichtliches Gesetz formulieren: ein Raumstil wird immer dann eine besondere Erfüllung seines Wesens und damit künstlerische

Höhe überhaupt erleben, wenn er dem Wesen eines Zeitstils, der ihm sehr nah entspricht, begegnet. Und umgekehrt wird er in solchen Fällen stagnieren, in denen ein seinem Wesen widersprechender Zeitstil herrscht.[95])

Scheint also in solchen Fällen Raumstil und Zeitstil kaum oder nur in feinen Unterscheidungen trennbar zu sein, ist dennoch die Frage zu stellen, ob nicht bestimmte Seiten des Kunstwerks mehr als andere Raumstilistisches ausprägen oder erkennbar machen. Als erstes bietet sich das Material an, das allerdings für die Baukunst (deren Problematik hier nicht angegriffen werden kann) von elementarerer Bedeutung als für die Bildkünste ist. In der Plastik läßt sich eine Vorliebe für bestimmte Holzarten in manchen Landschaften feststellen.[96]) In Süddeutschland allerdings wird fast durchgängig Lindenholz verwandt, nur Tirol wählt oft die heimische Zirbelkiefer. Für Kölner Arbeiten dagegen ist besonders im 14. Jahrhundert das Nußbaumholz ein ziemlich sicheres Kennzeichen, bis auch hier um die Mitte des 15. Jahrhunderts das niederrheinische Eichenholz sich durchsetzt, das aber nicht nur den Niederrhein, sondern fast ganz Niederdeutschland beherrscht. Die Holzarten machen also nur ganz im großen den Gegensatz von Nord- und Süddeutschland mit und werden selten für einen engeren Kunstraum charakteristisch. Sie können deshalb auch nur ganz im großen mit der Formgesinnung der deutschen Kunsträume in Verbindung gebracht werden, denn innerhalb des Eichenholz- und des Lindenholzbereiches gibt es ja viele stark unterschiedene Raumstile.

Man muß sich dabei bewußt halten, daß nicht das Eichenholz und Lindenholz an sich, sondern der menschliche Wille, der es, die Bedingungen des Materials benutzend, ergreift, hier zu einer härteren knappen, dort zu einer weicheren schmiegsamen Formung kommt. Daß das Material nicht zufällig genommen, sondern bewußt gewählt wurde, beweisen Lübecker Zunftvorschriften, nach denen in Lübeck kirchliche Werke nur aus Eichenholz (wohl seiner Haltbarkeit wegen) gefertigt werden durften.[97]) Während so das

[95]) Natürlich wäre es falsch, dieses „Gesetz" zum allgemeingültigen Arbeitsprinzip zu erheben, denn auch politische oder wirtschaftliche Blüte und noch andere Ursachen können an dem „Luxurieren" eines Raumstils in einer Zeit beteiligt sein.

[96]) Vgl. dazu H. Wilm: Die gotische Holzfigur. Leipzig 1923. S. 40 f.

[97]) Nach H. Huth: Künstler und Werkstatt der Spätgotik. Augsburg 1923. S. 16.

Material der Holzplastik im ganzen als konstanter Faktor im Sinne der Raumstile angesehen werden darf, ist oft genug auch ein Material gerade innerhalb eines Zeitstils beliebt. Z. B. bevorzugt der weiche Stil Ton und Alabaster, den leicht formbaren und den kostbaren Stoff, die Renaissancemeister wählen Bronze oder Marmor und andere empfindliche Steinarten. Also schon das Material, die bodengebundenste Voraussetzung des Kunstwerks, kann raumstil- und zeitstilbedingt sein.

Sicherere, feinere Kennzeichen als das Material scheinen die Gesichtstypen der Landschaften und ihre Spiegelung in der Kunst hergeben zu können. „Kopftypen sind zu sehr auf Nuancen gestellt, um übernommen werden zu können; in ihnen liegt das künstlerische Müssen jeder Gegend", bemerkt E. L. Fischel[98]) und versucht einen breiteren, dem Viereck zuneigenden Kopftyp am Mittelrhein gegenüber dem spitzen, hochstirnigen Oval der Kölnerinnen zu erweisen. Zugleich betont sie das „immer verbindliche Lächeln" in Köln gegenüber der „fast provinziellen Ernsthaftigkeit" am Mittelrhein.[99]) Es werden damit zwei raumstilistische Merkmale zusammengebracht, die man methodisch trennen muß.

Nämlich 1. ein anthropologisches, das eine Wirkung des Kopftyps der Menschen einer Landschaft auf die Künstler dieser Landschaft voraussetzt und damit eine (natürlich unbewußte) Wandlung übernommener Typen durch den heimischen. So hat man oft genug in Riemenschneiders Köpfen das „fränkische Gesicht" der Würzburger Gegend gefunden. Ob jene Voraussetzung schon für das 14. Jahrhundert zutrifft, scheint mir sehr zweifelhaft, und auch anthropologisch ist ein solcher Gegensatz, wie ihn Fischel feststellt, kaum nachweisbar. Allerdings steckt die Erforschung der deutschen Gesichter noch ganz in den Anfängen. 2. Ein ausdrucksphysiognomisches Merkmal: Lächeln in Köln, Ernst am Mittelrhein. Damit ist die Einwirkung der geistig-seelischen Haltung einer Stammesgemeinschaft angenommen, die sich nur im Gesicht besonders sicher fassen läßt. Im Grunde sind dafür die Temperamente maßgebend, die wir als grundlegend für die Stammesunterschiede erkannten.

Ein solcher Temperamentsunterschied wird z. B. deutlich, wenn man den Kopf einer (doch wohl) nordfranzösischen Madonna

98) „Mittelrheinische Plastik des 14. Jahrhunderts." München 1923, S. 142.

99) a.a.O., S. 134.

mit dem einer gleichzeitigen kölnischen vergleicht.[100]) Der Kopftyp ist beidemal fast der gleiche, wenn man von der übertrieben hohen Stirn, die für Köln charakteristisch ist, absieht. Aber der Ausdruck ist völlig verschieden! Das Lächeln, das der Französin damenhaft-selbstverständlich ansteht, erscheint bei der Kölnerin gewollt, angespannt, fast verkrampft. Der Blick, in Frankreich lieblich dem Kinde zugewandt, wird in Köln streng ins Weite gerichtet. Es scheinen sich demnach die Ausdrucksnuancen der räumlichen Temperamente in den Physiognomien greifen zu lassen. Ein sicheres Kriterium scheint gewonnen.

Aber sind nicht auch die Zeitstile an der geistigen Ausdrucksformung der Gesichter beteiligt? O. Karpa hat aus den „Kölnischen holzgeschnitzten Reliquienbüsten"[101]) den geistigen Gehalt der Zeitstile abgelesen und damit ihre Datierung ermöglicht, obwohl ihm als fast einziges Kriterium der Ausdruck der Köpfe zur Verfügung stand. Er hat versucht, den geistigen Ausdruck, wie „er rein inhaltlich aus dem Gesicht zu erfassen ist", als neues Stil- und Datierungskriterium zu begründen.[102]) Sicher mit Recht! Und nur scheinbar im Widerspruch zu unseren Feststellungen. Denn wenn man die über anderthalb Jahrhunderte reichende Reihe der Büsten durchsieht, wird zunächst das Gemeinsame der Köpfe auffallen, ihr Wille zu einer klaren klassisch strengen Gestaltung, ihre stets etwas kindlich-idealistische, nicht sehr tiefe, schönheitliche Gesinnung. Nichts steht im Wege, in diesem Gemeinsamen das „Kölnische" der Büsten zu sehen, das Stetige, das sich im Wandel der Zeitstile behauptet. Die Variierung des Typus durch die Zeitstile (die aus diesen Werken erst „Kunst" macht) wird erst das feiner prüfende Auge erkennen und als wesentlich empfinden. Aber doch nicht a l l e i n wesentlich! Ich glaube, daß gerade an diesen Büsten deutlich werden kann, wie Raumstil und Zeitstil, das sich Behauptende und das sich ewig Ablösende, zu gleichen Maßen wesentlich an der inneren Form des Kunstwerks beteiligt sind.

Zugleich bestätigt sich an diesem Beispiel von neuem das oben formulierte „Gesetz". Die Büsten, die den Zeitstil von 1330 vertreten, (Karpas Typus 6), erreichen mit einer besonders geschlossenen Erfüllung des Zeitstils zugleich einen besonders klaren Aus-

---

100) F. Witte, Die Skulpturen der Sammlung Schnütgen in Köln, Berlin 1912, Taf. 25,[1] und 26,[2].

101) Bonner Diss., Düsseldorf 1934.

102) a.a.O. S. 80 und 28 f.

druck für das Kölnische. Die hier durch einen gemäßen Zeitstil ausgelöste Formulierung ist auch in allen späteren Gestaltungen mehr oder weniger stark als ein gemeinsamer Grundklang spürbar. Daß dieser Grundklang nicht etwa die Gemeinschaft des „14. Jahrhunderts" ist, zeigt ein Blick auf gleichzeitige Büsten aus anderen Räumen. So sagt Karpa von einer mittelrheinischen Büste: „Dieser Kopf fällt so heraus aus dem Rahmen der anderen Büsten, die bei aller Verschiedenheit untereinander doch durch eine lokale Grundnote verbunden sind, daß er schwerlich mit ihnen in eine Entwicklungsreihe zu bringen ist."[103])

Obwohl also Raumstil wie Zeitstil das Gesicht des Kunstwerks prägen, besteht doch der oben zitierte Satz von E. L. Fischel zu Recht. Tatsächlich ist im allgemeinen der Geist eines Raumstils aus den Köpfen besonders klar ablesbar. Und zwar ohne daß dadurch der Anteil der Zeitstile irgendwie geschmälert würde. Beide Faktoren können in der Einheit des Kunstwerks gespürt werden. Dagegen sind dritte Faktoren an der Ausdrucksform der Gesichter meist weniger beteiligt, vor allem der Schulstil. Kopftypen werden selten in dem Sinne zum künstlerischen Problem, daß eine bestimmte Lösung, die irgendwo gefunden wurde, durch Wanderungen und Schulbeziehungen hierhin und dorthin übertragen würde. Das Zeitstilistische an ihnen ist kaum bedingt durch die fortschreitende Entwicklung eines künstlerischen Problems, sondern durch jenen geheimen Schritt der Kultur, der alle Menschen, die an ihr teilnehmen, dauernd wandelt.

Schwieriger sind diese oft übernationalen mit den Zeitstilen verknüpften Problementwicklungen auszuschließen, wenn man die Ganzheit des Werks auf ihren raumstilistischen Gehalt zu interpretieren versucht. Gerstenberg hat sehr fein in seinem Multscherbuch[104]) von der hl. Barbara in Rottweil gesagt: „ihr schwäbisches Temperament komme nicht nur in dem unbeweglichen Antlitz mit den seelenvollen Augen zum Ausdruck, jede der ruhig ausgeplätteten Schalenfalten ihres Mantels künde es an." Gewiß; nur ist es viel schwerer dort zu entdecken, weil wir gewohnt sind, nur den Kopf auf seinen temperamentsmäßigen Ausdruck hin zu betrachten.

Vergleicht man die beiden Madonnen in Köln, deren Köpfe besprochen wurden, nun im ganzen, dann wird gerade wegen der nächsten Verwandtschaft der Motive, die das französische Werk

[103]) a.a.O., S. 78.

[104]) Leipzig 1928. S. 126.

oder ein ihm sehr nahe stehendes Stück als Vorbild für die Kölnerin voraussetzt, eine Wandlung der Motive in Köln deutlich werden, die mit der Wandlung der Physiognomie parallel geht. Zunächst wird man nur das Negative, die „Provinzialisierung" sehen, das Unverständnis in Köln für die eleganten Faltenschwünge, die zwischen den Knien der Madonna spielen, für den zarten Niederfluß des Gewandes von der rechten Schulter, der unter den Füßen des Kindes endet. Der Kölner Meister zerstört die fast raffinierte Organisation dès französischen Werkes, sicher in diesem Falle nicht nur, weil er etwas anderes will, denn auch die Qualität ist geringer, aber doch in einer bestimmten Richtung, die einen anderen Gehalt andeutet. Die Faltengraphik erschlafft, verdumpft, um ein repräsentierendes, im Grunde sakrales Wollen zu ermöglichen, das für die liebenswürdige Naivität der Französin undenkbar ist. Die Achsenverschiebung in Frankreich, die das Spiel von Mutter und Kind ausdrückt, wird in Köln aufgegeben für den geschlossenen, fast symmetrischen Aufbau, der wieder der Repräsentation dient. An diesem Beispiel wird besonders deutlich, daß es mit der Feststellung von Übernahmen schulmäßiger Formsysteme nicht getan ist, sondern daß erst die Wandlung aus raumstilistischen Konstanten das Anderssein trotz gleichem Zeit- und Schulstil erklären kann.

Zugleich warnt dieses Beispiel, das durch viele andere aus späterer Zeit bestätigt werden könnte, vor der Vorstellung, als ob die „Schulen" und Räume der Spätgotik in sich abgeschlossene Organismen gewesen wären. Nein! Die Meister dieser Zeit sind gewandert wie zu allen Zeiten und man kann z. B. in Lübeck kölnische Madonnen wörtlich abgeschrieben finden, aber zugleich waren sie (im Normalfall!) innerlich so sehr dem Wesen eines begrenzten Raumes verpflichtet, daß dieses Wesen sich immer wieder durchsetzt.

Was für die Einzelgestalt gezeigt wurde, trifft auch für ganze Kompositionen zu: der Sinn wird gewandelt, wenn ein Schema übernommen wird. Die stammlichen Temperamente, die verschiedenartigen Weisen des Erlebens deuten Zeitstil und Schulstil um. Sie übersetzen beide in die ihnen gemäße Formanschauung und erfüllen sie damit zugleich. Es ist also zum mindesten gefährlich, einen festen Formkanon, einen Formtyp für raumstilistisch bedingt zu halten, wenn er in einem Gebiet vorherrscht. Man muß sich die Unbewußtheit des Umdeutungsvorganges stets vergegen-

wärtigen und eine gemeinsame seelische Grundhaltung, die alles Übernommene färbt, in raumstilistisch verbundenen Werken zu finden suchen.

In einzelnen, besonders günstigen Fällen, scheint es mir allerdings möglich, eine festgeprägte Form für einen Raumstil in Anspruch zu nehmen. Dann nämlich, wenn diese Form über lange Zeiten hinweg in einem Raum immer von neuem ergriffen, immer neu in lebendiger Auseinandersetzung mit den Zeitstilen gestaltet wird, und wenn sie zugleich in anderen Räumen selten oder nie vorkommt. Als ein solches Beispiel soll später der „fränkische Rittergrabstein" begründet werden. Ob für den „schwäbischen Schnitzaltar" das gleiche gilt, erscheint mir schon zweifelhaft.[105]) Zwar wenn man in Rothenburg den Herlinaltar mit Riemenschneiders Blutaltar vergleicht, drängt sich der Unterschied von schwäbischem Horizontalismus und fränkischem Vertikalismus auf. Man will in Schwaben den ruhigen Gleichklang der Gestalten, die ohne innere Verbindung, wie Varianten eines Typus nebeneinander gereiht sind. Aber die Mitte ist mit Madonna oder Kreuzigung fein betont (die oben erwähnten Nürnberger Altäre haben diese Betonung der Mitte, die dem Ganzen Halt gibt, nicht). Doch kommt dieser Typus auch außerhalb Schwabens, wenn auch kaum in Norddeutschland, vor.

Die Kunstgeographie ist in Fällen, in denen sich ein raumstilistisch gebundener Typ nachweisen läßt, natürlich in besonders günstiger Lage für ihre Aufgabe der Klarlegung und Wesensabgrenzung der Konstanten. Sie wird sich dabei jedesmal mit der Auffassung auseinanderzusetzen haben, dieser Typ sei rein schulmäßig tradiert. Eine eindeutige Entscheidung dieser Konkurrenz wird selten möglich sein. Wahrscheinlich wirkt meist beides zusammen: auch ein in den Werkstätten überliefertes Formsystem wird nur dann über lange Zeiten wirksam bleiben können, wenn es den Menschen, die es überliefern, innerlich entspricht.

Noch faßbarer, vor allen Dingen noch leichter interpretierbar, scheinen in der Haltung zu Themen und in der Wahl bestimmter Themen die räumlichen Charaktere sich auszusprechen. Zwar ist der thematische Apparat im großen im Mittelalter weder raumstil- noch zeitstilbedingt, sondern durch die Kirche allgemeinverbindlich festgelegt. Aber so wie die Zeitstile oft bestimmte Themen

[105]) Vgl. dazu M. Schütte, Der schwäbische Schnitzaltar. Straßburg 1907.

besonders bevorzugen oder gelegentlich auch, wenn das Gefühl sehr intensiv auf gemäße Gehalte gerichtet ist, neue Themen aus den alten Zusammenhängen schöpfen, ist auch den Raumstilen die Wahl der Themen nicht gleichgültig. Wieder zeigt sich die unlösliche Verflechtung von Raumstil und Zeitstil. Selten allerdings gibt es ein ganz reines Beispiel, indem sich ein bestimmtes, nur in einem Zeitstil mögliches Thema zugleich nur in einem bestimmten Raum als möglich erweist. So ist es mit der durch den mystischen Zeitstil des beginnenden 14. Jahrhunderts bedingten Jesus-Johannes-Gruppe, die zugleich nur in Schwaben sich findet. Ihr Gefühlsgehalt ist gleichsam so eng und tief, daß er nicht exportiert werden kann, sondern an die schwäbische Mystik gebunden bleibt.

Schwaben ist überhaupt solchen nur dem versenkenden Gefühl zugänglichen Gruppen geneigt, obwohl, soviel ich sehe, keine zweite ihm allein angehört. Aber z. B. die „Maria im Wochenbett" kommt im 14. und 15. Jahrhundert in Schwaben besonders häufig vor. Für das Vesperbild findet Schwaben schon sehr früh eine ihm gemäße gefühlsbeschwerte Formulierung, die von dem mitteldeutschen Typ sehr stark abweicht.

Damit ist schon die zweite Art der raumstilistischen Haltung zum Thema angedeutet, die nicht neu findet, sondern nur Übernommenes wandelt. Ein feines Gefühl wird Temperaturunterschiede darin spüren, wie sich eine kölnische oder eine mittelrheinische oder gar eine bayrische Muttergottes ihrem Kinde zuwendet. Und nicht nur verschiedene Grade, sondern grundverschiedene Erlebnisarten wird man in den verschiedenen Räumen feststellen, hier ein verhaltenes, dort ein derberes, dort ein inniges Gefühl. Vergleicht man z. B. eine mittelrheinische mit einer niederrheinischen Kreuzigung,[106]) die beide den Zeitstil von ca. 1520 vertreten, dann wird neben dem Gegensatz einer knapperen, härteren und einer wilden, wirren Form auch der Gegensatz eines mit sparsamen Mitteln erschütternden und eines mit reichem Gefühlsüberschwang erschütternden Gehaltes sich darstellen. Form und Gehalt entsprechen sich auch hier. Weitere Beispiele gibt es überall.

Gehalt läßt sich leichter als Form raumstilistisch ausdeuten, weil er die stammlichen Erlebnisweisen deutlicher ausspricht. Aber es wäre grundfalsch, wie wohl schon klar wurde, den Gegensatz von Raumstil und Zeitstil mit dem Gegensatz von Gehalt und Form in

[106]) Vgl. P. Kautzsch, Hans Backoffen, Leipzig 1911, Abb. 7 und R. Klapheck, Der Dom zu Xanten, Berlin 1930, Abb. S. 88.

Verbindung zu bringen. Beide sind an beiden beteiligt. Man darf höchstens sagen, daß sich aus der Form leichter der Zeitstil, aus dem Gehalt leichter der Raumstil bestimmen läßt.

Das Ziel der Kunstgeographie, das mit dieser Untersuchung nur vorbereitet werden soll: zu einer sicheren Erfassung der Raumstilcharaktere zu kommen, drängt jetzt auf die Frage hin, wie sich die Raumstileigenarten begrifflich darstellen, ob sie sich überhaupt definieren lassen. Denn das Ziel ist ja, das bisher meist geübte Verfahren der „gefühlsmäßigen" Zuschreibung auf seine Grundlagen zu prüfen — was nicht heißt, es überflüssig zu machen. Kriterien, nicht Rezepte sollen gefunden werden, für die selten bestrittene Voraussetzung, daß die Polyphonie der deutschen Menschen sich auch in der Kunst ausprägt.

Es seien zunächst einige Versuche besprochen, die es unternehmen, das Bleibende eines Kunstraumes herauszustellen. Für die westfälische Architektur des hohen und späten Mittelalters hat W. Rave [107]) in bewußter Anknüpfung an die klassische Darstellung W. Lübkes,[108]) in der nachlebende romantische Theorien neben sehr modernen Gedanken stehen, einen solchen Versuch gemacht. Während Lübkes Charakteristik sich allzu allgemein damit begnügt, mit Traditionsgebundenheit, maßhaltender Innerlichkeit und Individualismus den Westfalen als typischen Deutschen zu bezeichnen, stellt Rave folgende Eigenschaften auf, die er in der westfälischen Architektur findet: „Beharrlichkeit" als Unaufgeschlossenheit gegen Fremdes und Festhalten am Eigenen, „Geradheit" als Sinn für klare, ehrliche, strenge Lösungen, „Festigkeit" als Streben nach solider, werkgerechter Ausführung, „Erdgebundenheit" als Ausdruck einer breitbeinig schweren, etwas ungelenken Kraft. Mit diesen Begriffen ist sicher weniger westfälisches als überhaupt niederdeutsches Wesen vom Niederrhein bis Ostelbien gekennzeichnet. Erst Raves letzter Begriff: „Innigkeit" gilt einer spezifisch westfälischen Eigenart, die er allerdings in Malerei und Plastik für klarer erkennbar hält. Er bestimmt sie negativ als Abneigung gegen die glanzvolle Kathedralgotik und die überreichen Netzgewölbe der Spätzeit.

---

[107]) „Westfälische Stammesart im mittelalterlichen Kirchenbau" = Westfalen. XVIII. 1933. S. 214 ff.

[108]) Die mittelalterliche Kunst in Westfalen. Leipzig 1853. S. 27 ff., 40 ff.

Damit ist ein wichtiger Grundsatz gegeben, der sich immer wieder als fruchtbar erweist: das Negative eines Raumstils, das, was er im Gegensatz zu anderen Räumen nicht hat, ist meist leichter zu bestimmen als das Wesen dessen, was er hat. Eine positive Charakteristik dieser westfälischen „Innigkeit" bahnt schon Lübke an, indem er das Wesen der westfälischen Hallenkirchen bestimmt: „Die eigentümliche Schönheit dieser Bauwerke hat sich mehr als jemals vom Äußeren wieder ins Innere zurückgezogen, wo sie das Gemüt des Betrachtenden an den kühnen, schlanken Pfeilern unwiderstehlich hinaufzieht, durch die weiten Hallen mit ihrem sanften Wechsel von Licht und Schatten, von Durchbrechung und Masse eine harmonisch klare Seelenstimmung weckt."[109])

Raves Begriffe liegen nicht ganz auf gleicher Ebene: Beharrlichkeit, Erdgebundenheit, Innigkeit haben unmittelbar menschlichen Ausdruckswert: so ist der westfälische Mensch, Geradheit und Festigkeit aber beziehen sich auf seine Haltung zur Welt, seine Art, sie zu gestalten. Rave entgeht nicht der Gefahr des allzu Allgemeinen, wohl aus dem Grunde, weil sich Architektur überhaupt schwerer als Plastik und Malerei auf raumstilistischen Ausdruck interpretieren läßt. Ein sehr wesentliches Kriterium für die raumstilistischen Gegensätze in der Architektur könnte ein auf umfänglichem Material aufgebauter Vergleich der Proportionen in den verschiedenen Räumen eröffnen, denn in einem verschiedenen Gefühl für Verhältnisse kann sich wohl am ersten ein stammliches Temperament gegen die sonst überwiegenden schulmäßigen Zusammenhänge durchsetzen.[110])

Für die schwäbische Plastik des 14. und beginnenden 15. Jahrhunderts findet J. Baum[111]) folgende Begriffe, die ihre Eigenart im Gegensatz zu anderen Räumen bezeichnen sollen: „Geschlossenheit und Einfachheit der Form" im fest zusammengehaltenen Umriß und blockmäßig klaren Aufbau, „Ruhe" in der Abneigung gegen eilige Bewegung, „Zurückhaltung im Ausdruck seelischer Bewegung" in der Neigung, starken Affektausdruck zu mildern, „Ebenmäßigkeit des Temperamentes", die zwischen die

---

109) a.a.O. S. 43; vgl. eine ähnliche Deutung bei U. Christoffel: Deutsche Kunst als Form und Ausdruck. Augsburg 1928. S. 32.

110) Freundlicher Hinweis von Herrn Dr. Lützeler.

111) Gotische Bildwerke Schwabens, Augsburg 1921. S. 130 ff.

wild ausfahrende sprunghafte Art bayrischer Kunst und die kultivierte kühle Vornehmheit des Oberrheins sich einspannt.[112])

Baums Charakteristik unterscheidet sich grundsätzlich darin von der Raves, daß er einen gemeinsamen Temperamentsgrund: Ebenmäßigkeit für alle seine Kriterien deutlich macht, der sich in Form und Ausdruck in gleicher Weise durchprägt. Auch er bedient sich teilweise der negativen Charakteristik. Wichtig scheinen mir einzelne Bemerkungen, in denen er die Spannweite des schwäbischen Temperamentes zu bestimmen sucht. Das verzerrte Schreien der Frauengruppe aus Mittelbiberach[113]) wie die komplizierte Bewegung der Wärterin im Ulmer Bogenfeld,[114]) empfindet er als äußerste Grenzen dessen, was das schwäbische Temperament auszuhalten vermag. In der Maulbronner Madonna sieht er diese Grenzen nach der Seite einer klassisch-westlichen Gestaltung schon überschritten.

Damit scheint mir eine wichtige Erkenntnis angebahnt: die Wesensarten der Raumstile stehen nicht in unvermittelten Gegensätzen nebeneinander, sondern sie überschneiden sich gleichsam, wie Kreise, deren Mittelpunkte zwar auseinanderliegen, deren Ränder aber ineinander übergehen. Der Kern des schwäbischen Raumstils unterscheidet sich von dem bayrischen wie von dem oberrheinischen Kern. Aber innerhalb seiner Grenzen sind Gestaltungen möglich, über die man sich sozusagen in Bayern einerseits, am Oberrhein andererseits nicht wundern würde. Wir vertraten oben die Meinung, die Wesensforschung der Kunstgeographie habe die Kerne der Raumstile zu erfassen, nicht die Grenzen. Die Unsicherheit der Grenzen bewährt sich auch von dieser Seite. Trotzdem wird ein empfindliches Auge auch die Spannweite der raumstilistischen Wesensarten, Spielarten des Ausdrucks, die den Grenzen nahe sind und andere, die sie schon überschreiten, zu unterscheiden wissen.

Methodisch ähnlich hat R. Nissen[115]) übrigens in Anlehnung an Pinders Rede über die „Norddeutsche Küstenkunst" das

---

[112]) Vgl. die ähnliche Charakteristik des Schwäbischen bei K. Gröber: Schwäbische Skulptur der Spätgotik. München 1922. S. III f. Der wichtige Aufsatz von H. Giesau: Sächsisch-Thüringische Kunst als Wesensausdruck des mitteldeutschen Menschen = Jahrb. d. Denkmalpflege in Sachsen und Anhalt 1933/34, wurde dem Verf. erst nach Abschluß seiner Arbeit bekannt.

[113]) Baum, Abb. 76.

[114]) Abb. 14.

[115]) „Was ist niederdeutsch?" Kiel 1928. S. 165 ff.

Wesen der „niederdeutschen" Kunst, die für ihn Niedersachsen, das Küstengebiet und teilweise auch Westfalen umfaßt, mit folgenden Begriffen zu bestimmen versucht: „Sparsamkeit und Knappheit" der Form, „ordnende Klarheit und Sonderung" der Komposition, „Neigung zur Abstraktion" im Gegensatz zu süddeutscher Einfühlung, „Zurückhaltung" im Ausdruck des Seelischen, „Unkompliziertheit" in willenskräftig ausgreifender Aktivität, „Weltlichkeit" in der Abneigung gegen die Schilderung irrationaler Vorgänge und der Vorliebe für burleske Szenen. Auch diese Begriffe gründen sämtlich in einer bestimmten Temperamentshaltung.

Während Nissen seine Begriffe aus allen Zeiten vom 13. bis zum 19. Jahrhundert und aus verschiedenen Kunstgebieten wählt, beschränkt H. Deckert sich auf eine engere Gruppe von Werken, nämlich die lübische Plastik der Spätgotik. Und doch scheint mir hier das beste Beispiel einer echt raumstilistischen Charakteristik vorzuliegen, die daher im Auszug angeführt sein mag: „Die Figuren sind erregt oder versehrt, aber nie beschwingt; sie sind laut tobend oder leis verhalten, aber nie freundlich, gefällig und natürlich. . . . Immer ist alles im Grunde zu ernst gemeint (daher auch der Humor), immer ist die Leidenschaftlichkeit wie in einem Kerker gefesselt und schmerzlich unfrei, nie leuchtend verströmend. Immer scheint in den dargestellten Menschen ein Nochmehr an Schmerz oder Frische oder brutaler Energie zu sein, als sichtbar wird, das verhalten bleibt. Herbheit, Verschlossenheit, Unfreiheit, zu großer Ernst gehören zum Charakter dieser Kunst. Dabei sind die Meister immer extrem: kein Meister in Deutschland ist so wüst und brutal wie Claus Berg, keiner so tief schmerzlich wie Dreyer, keiner so adlig still verhalten, wie der vom Heiliggeistspital, keiner so artistisch-bizarr wie der Rostocker. Gerade dies sich in die eigene Art Bohren, sich zu ernst Nehmen, bis zum Äußersten Gehen und doch nicht nur herb und verhalten Scheinen, es auch zu sein, diese Unnatur aber Abgründigkeit, dieser Mangel an Leichtigkeit und diese Querköpfigkeit, diese Schwere sind Wert und Grenze dieser Kunst und wohl überhaupt des nordischen Wesens."[116])

Hier scheint mir vorbildlich der Grundcharakter, das Verbindende begriffen zu sein, das die sehr gegensätzlichen Charaktere

[116]) „Die lübisch-baltische Skulptur im Anfang des 16. Jahrhunderts" = Marburger Jahrb. III. 1927. S. 65 f.

der lübischen Künstler zusammenhält. Gerade weil er feste Begriffe vermeidet, die immer einengen und verallgemeinern zugleich, hat Deckert die menschliche Haltung einkreisen können, die sich trotz fremder Schulung — Berg und Dreyer lernten in Süddeutschland — immer wieder durchsetzt. Man wird fragen, warum sich dann diese Charakteristik nicht ohne weiteres verallgemeinern lasse und für alle Zeit lübischer Kunst gelte.

Noch einmal zeigt sich die geheimnisvolle Verknüpfung von Raumstil und Zeitstil. Denn eine menschliche Wesensart kann immer nur so weit in der Kunst gestaltet werden, als es der Zeitstil zuläßt. Weil der Zeitstil von 1400 den schwerfälligen Ausdrucksernst nicht in seinen Grenzen umfaßte, der für niederdeutsches Wesen grundlegend ist, konnte er noch nicht die endgültige Prägung des niederdeutschen Raumstils bewirken. Und doch spürt man z. B. in den Aposteln aus Mölln[117]) im Gegensatz etwa zu mittelrheinischen Werken diese Möglichkeit, die erst der Zeitstil von 1500 in volle Wirklichkeit erhob, sich latent andeuten. Die Zeitstile schälen den Raumstil gleichsam heraus, bis er in einer ihm sehr gemäßen Zeit sich voll öffnet und alle seine Möglichkeiten sichtbar macht.

Man tut deshalb gut, den Begriff „Provinzialisierung" für die Abwandlung eines Zeitstils in den verschiedenen Räumen möglichst zu meiden, und zwar auch dann, wenn wirklich geringere Qualität deutlich ist. Man hat stets zu prüfen, wie weit der dauernde Faktor eines Raumstils sich überhaupt in einem überflutenden Zeitstil auszudrücken vermochte, wie weit er also auch den Zeitstil erfüllen konnte. Das Widerspiel von Raumstil und Zeitstil in Auseinandersetzung, Kampf, Versöhnung, Zusammenklang kann eher als die Vorstellung von einem idealen Zeitstil, der sich gegen die „Hemmnisse örtlicher Überlieferung"[118]) durchzusetzen hat, die Fülle des Wirklichen verstehbar machen.

Die Kunstgeographie fragt nach dem Wesen der Raumstile. Nicht als ob die Bedeutung der Zeitstile verneint oder auch nur gemindert werden sollte, sondern im Bewußtsein der dauernden unlöslichen Verkettung mit ihnen. Es mag sogar zugegeben werden, daß Zeitstil mehr als Raumstil verbindet. Ein Mittelrheiner

---

117) C. G. Heise: Lübecker Plastik. Bonn 1926. Abb. 8.

118) So C. Glaser: Die altdeutsche Malerei. München 1924. S. 183. Eine ähnliche Vorstellung z. B. auch bei H. Tietze: Methode der Kunstgeschichte. Leipzig 1913. S. 319.

von 1500 wird wohl einen Bayern von 1500 leichter verstehen als einen Mittelrheiner von 1300. Die Raumstile entwickeln sich in der Geschichte. Aber wie man die Frage nach den Zeitstilen isolieren kann, indem man nur den Sinn ihrer Folge herauslöst und die räumlichen Differenzierungen vernachlässigt, scheint es mir auch möglich zu sein, die Frage nach Sinn und Wesen der Raumstile zum bewußt einseitigen Prinzip einer Darstellung zu machen.

Die oben vertretene Methode der vergleichenden Analyse in horizontaler und vertikaler Richtung könnte hier weiterhelfen. Nur planvolle Vereinseitigung kann aus dem unauflöslichen Geflecht der „Tatsachen" einige sinngebende „Gesetze" herauslesen. Die Kunstgeographie will sich also der bisherigen Kunstgeschichtsschreibung nicht entgegensetzen, sondern sie ergänzen. Sie ist überzeugt, daß auch vergleichende Analysen nur dann wirklich fruchtbar zu werden vermögen, wenn sie eingebaut werden in Darstellungen, die der Gesamtheit der stilbildenden Kräfte gerecht zu werden versuchen. Nicht als Anhängsel, wie in den oben besprochenen Versuchen, das Schwäbische, Westfälische usw. am Ende auch noch auf Begriffe zu bringen, sondern als stets bewußte, bedingende, oft beschränkende, oft auch auslösende Kraft sollten die Raumstile in der Kunstgeschichte begriffen werden. In wenigen Werken ist dieses Ideal schon verwirklicht, vor allem in E. L. Fischels Buch über die „Mittelrheinische Plastik des 14. Jahrhunderts".

Obwohl eine raumstilistische Betrachtung der deutschen Kunst immer vom späteren Mittelalter auszugehen hat, braucht sie sich nicht auf diese Zeit zu beschränken. Im frühen Mittelalter scheinen sich allerdings nur die weiteren Raumstile der Völker klar gegeneinander abgrenzen zu lassen. Aber im 18. Jahrhundert sind die engeren Raumstilcharaktere noch einmal sehr stark als stilbedingend spürbar, wenn auch die Kraft der Zeitstile viel mächtiger ist.[119]) Und scheinen nicht in heutiger Kunst und Dichtung die Wesensarten der deutschen Räume von neuem zu sprechen, glaubt man nicht das Niederdeutsche, das Westliche, das Bayrische bei vielen Künstlern deutlich zu spüren?

Die Kunstgeschichte sieht gern den Zeitstil als ein Wunder, das geheim alles Gleichzeitige in eine sinnvolle Abfolge hineinbannt. Besonders schön hat H. Weigert diesen Mythos des

---

[119]) Vgl. die ersten Ansätze zu einer raumstilistischen Deutung des 18. Jahrhunderts bei A. Feulner: Bayrisches Rokoko. München 1923. S. 135 ff.

Zeitstils bestimmt: „Ein Schicksal, das wir nicht erklären, sondern nur verehren können, treibt alle Schaffenden, mögen sie auch nichts voneinander wissen, in die gleichen Bahnen und auf die gleichen Ziele."[120]) Sollte nicht die gleiche immanente Gesetzlichkeit, die die Abfolge der Zeitstile sinnvoll und dadurch eben als Wunder des überindividuellen Lebens erscheinen läßt, auch für die Raumstile in Anspruch zu nehmen sein?

Der Abfolge in der Zeit entspricht das System im Raum, die Lagerung der Kunsträume zueinander in einer bestimmten sinnvollen Anordnung. Die Reihe: Niederrhein — Westfalen — Niedersachsen — Küstenkunst, wie die Reihe: Oberrhein — Schwaben — Bayern — Österreich aber auch die Reihe: Niederrhein — Köln — Mittelrhein — Oberrhein wird man nicht als zufälliges Nebeneinander, sondern als ein sinnvolles Zueinandergeordnetsein empfinden, wenn man eine Vorstellung von den deutschen Raumstilen hat. Man kann Westfalen als eingespannt zwischen Niederrhein — Köln und Niedersachsen, Schwaben als eingespannt zwischen Oberrhein und Bayern auffassen, nicht nur räumlich, sondern auch in einer deutlichen Wesensabstufung. In Mitteldeutschland, dem Verschiebungsraum der deutschen Geschichte, ist der Sinn in der Abfolge nicht so klar. Und doch ist auch das Nebeneinander von Mittelrhein — Mainfranken — Nürnberg — Böhmen nicht zufällig.

Man kann dieses System mit bestimmten Begriffen fassen, z. B. mit Wachsen des Ausdrucks nach Osten, Wachsen der Form nach Westen zu. Aber damit wird man dem Phänomen doch nicht voll gerecht, denn in Böhmen — Österreich und zum Teil auch in der Küstenkunst kehrt im Osten das Überwiegen des Formalen in anderer Weise wieder. Ich möchte diese Anordnung der Raumstile, einen Ausdruck Nadlers übernehmend, ihr G e f ü g e nennen, das, wie der Ablauf der Zeitstile, nicht zufällig, sondern sinnvoll zu einem Ganzen sich schließt.

Vieles scheint darauf hinzudeuten, dies Gefüge sei nicht an die deutschen Volksgrenzen gebunden, sondern setze sich zum mindesten nach Westen über sie hinweg fort. Die Niederrhein findet in den Niederlanden und Flandern, Köln im pariserischen Nordfrankreich, der Mittelrhein in der Champagne, der Oberrhein in Bur-

[120]) „Stilstufen der deutschen Plastik" = Marburger Jahrb. III. 1927. S. 163.

gund eine Fortsetzung, die nicht zufällig zu sein scheint. Noch einmal muß ich mich gegen die Anschauung wehren, als sei die Anordnung der Raumstile von Westen nach Osten nur der Spiegel von Einflußwellen, die im Westen ihren Ursprung hätten. Dagegen spricht schon, daß auch die Nordsüdanordnung mehrfach einen bestimmten Sinn erkennen läßt. So wie für die Abfolge der Zeitstile am Ende nur das Wort: Kultur (im Sinne Spenglers) nicht als Erklärung, aber doch als tragender Grund aufgewiesen werden kann, bleibt für das Gefüge der Raumstile nur das Wort: Landschaft als erleuchtende Gegebenheit, die wie jene nur als Geheimnis und Wunder zu begreifen ist.

Die Erhellung des Gefüges der deutschen Raumstile ist das letzte Ziel einer deutschen Kunstgeographie.

Lebenslauf.

Am 4. März 1912 wurde ich, Paul Friedrich Adolf Pieper, evangelischer Konfession, als Sohn des verstorbenen Proviantmeisters Adolf Pieper und seiner Frau Emmi geb. Nagel zu Detmold geboren. Das Gymnasium meiner Heimatstadt verließ ich zu Ostern 1930 mit dem Zeugnis der Reife. Ich studierte Kunstgeschichte, Deutsch, Geschichte, Geographie und Philosophie an den Universitäten Kiel (SS. 1930), Göttingen (WS. 1930/31), Graz (SS. 1931), München (WS. 1932/33) und Bonn (WS. 1931 — SS. 1932 und SS. 1933 — SS. 1934). Meine akademischen Lehrer waren in Kunstgeschichte die Herren Professoren Clemen, Lüthgen, Pinder, Stange, Graf Vitzthum, Weigert, in Deutsch: Brecht, Meißner, Naumann, Quint, Unger, Walzel, Zwierzina, in Geschichte: Brandi, Braubach, Levison, A. O. Meyer, Oertel, Scheel, Schramm, Steinbach, in Geographie: Meinardus und Waibel, in Philosophie: Nohl und Rothacker. Allen meinen Lehrern bin ich zu tiefem Dank verpflichtet.